

رينيه ويليك
تاريخ النقد الأدبي الحديث
١٧٥٠ - ١٩٥٠



الجزء الرابع: أواخر القرن التاسع عشر
القسم الأول
ترجمة: مجاهد عبد المنعم مجاهد



mohamed khatab

تاريخ النقد الأدبي الحديث

(١٧٥٠ - ١٩٥٠)

المجلد الرابع
أواخر القرن التاسع عشر
القسم الأول

تأليف
رينيه ويليك

ترجمة
مجاهد عبد المنعم مجاهد

هذه هي الترجمة العربية الكاملة لكتاب :

History of Modern Criticism : 1750 - 1950

By

René Wellek

وهذا هو المجلد الرابع : لواخر القرن التاسع عشر

Vol. 4 Late Nineteen Century

وقد صدر عام ١٩٦٥ من دار نشر

Yale University Press

New Haven And London

(١)

النقد الفرنسي :

الواقعي

والطبيعي

والانطباعي

من فرنسا صدر الشعاران الرئيسيان للأدب في أواخر القرن التاسع عشر :
الواقعية والطبيعية . ومن فرنسا انتشرا لكل الأقطار الأخرى ؛ وهما بأقنعة وتعديلات
مختلفة لا يزالان قائمين هنا . وهما تحت اسم «الواقعية الاشتراكية» تحديداً للتراث
الشامل لعلم الجمال المنحدر من القديم ، وقد جرت إعادة صياغتهما على أيدي
الفلاسفة والنقاد في العصر الرومانسي^(١) .

إن النزعة الواقعية هي مصطلح فلسفي له كيان ممتد . والواقعية تعني إيماناً
بواقع الأفكار وقد طُرحت مقابل النزعة الاسمية التي تعد الأفكار مجرد أسماء أو
تجريدات . وفي القرن الثامن عشر كاد أن يتحول معنى الواقعية إلى معنى عكسي ؛
فقد عرّف الفيلسوف الألماني شلنج في عام ١٧٩٥ الواقعية بأنها «طرح وجود اللا أنا»
مقابل المثالية^(٢) .

وواضح أن الشاعر والفيلسوف شيلر والناقد فريدريك شجل كانا أول من طبقا
هذا المصطلح على الأدب . ففي عام ١٧٩٧ في دفتر ملاحظات لم يُنشر آنذاك يقول
شلجل عن الرواية «إن هذه الواقعية قائمة على طبيعتها» ، وقد انتقد الأديب تلك لما
عنده من نقص في «المادة والواقعية والفلسفة»^(٣) . وفي عام ١٧٩٨ أكد شيلر في رسالة
إلى جوته أن «الواقعية لا تستطيع أن تصنع شاعراً»^(٤) . وفي حكمة مطبوعة في عام
١٨٠٠ يقول شلجل على نحو كله تناقض ظاهري «إنّه لا توجد واقعية حقّة إلا في
الشعر»^(٥) . وهناك عبارات مماثلة يمكن أن نجدها في مواضع أخرى عند شلجل
وشلنج . وكلها تشير إلى الواقع الخارجي وليست خاصة بقيمه أو أسلوب أو مدرسة
بمعناها .

(١) انظر بحثي : «مفهوم الواقعية في الدراسة الأدبية» في كتابي «مفاهيم النقد» (نيوهافن ، ١٩٦٢)
ص ٢٢٢ - ٢٤٥ .

(٢) هي «اللا أنا في الفلسفة» ، «الأعمال الكاملة» ، (شتوتجارت ، ١٨٥١) ، آيتيلونج ، المجلد الأول ،
ص ١ ، ٢١٢ .

(٣) فريدريك شلجل : «مذكرات أدبية ١٧٩٧ - ١٨٠١» بإشراف هانس إيشنر (تورنتو ، ١٩٥٧)
ص ٦٠ ، ص ٦٥ .

(٤) ٢٧ أبريل ١٧٩٨ .

(٥) الكتابات النثرية في فترة الشباب بإشراف ج . مينور ، فينيا ، ١٨٨٢ ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٩ .

لقد بزغ المصطلح في فرنسا عام ١٨٢٦ ؛ إذ هناك كاتب في مجلة «مركور فرانسيس» يؤكد أن «هذا المعتقد الأدبي يكتسب أرضاً له كل يوم مما يؤدي إلى محاكاة أمينة لا لروائع الفن بل للأصول التي تطرحها الطبيعة . وهذا المعتقد يمكن بالمثل أن يسمى الواقعية . وهناك إشارات تدلّ على أن هذه الواقعية سوف تكون أدب القرن التاسع عشر ، أدب ما هو حقيقي»^(٦) . وقد استخدم جوستاف بلانش المصطلح بعد عام ١٨٢٢ كمكافئ للدقة في الوصف . وهو يشير إلى «الواقعية» عند جورج كراب . ويقول لنا إن الواقعية تنقل إزاء «نوع شعار النبالة الموضوع فوق باب قلعة من القلاع وأي اختراع يُنقش على شكل معيار ، وأي ألوان تتولد من فارس أضناه الحب»^(٧) . وفي عام ١٨٣٤ اشتكى هيبوليت فورتل من رواية تُكتب «بمبالغة في الواقعية مقننة من طريقة السيد هوجو»^(٨) . وهكذا فإن الواقعية في ذاك الوقت كانت تعني عنصراً دقيقاً - في الوصف - وهو شيء ملاحظ عند الكاتب الذين نسميهم اليوم رومانسين .

وفي أواخر الأربعينيات تحول المصطلح فأصبح يعني الوصف الدقيق للعادات المعاصرة . ففي عام ١٨٤٦ قام هيبوليت كاستيل بربط بلزك بـ «مدرسة واقعية»^(٩) . وفي العام نفسه استخدم كتاب «تاريخ فن التصوير الفلمنكي والهولندي» من تأليف أرين هرساي المصطلح على نحو دائم^(١٠) . ولكن تأسيس المصطلح كشعار يرجع إلى الثورة التي ظهرت من جرّاء صور الفنان جوستاف كورييه^(١١) . إن هذه الصور تبدو لنا

(٦) نقتبس من ! . ب . أو . بور جروف : «الواقعية والكلمات المتعلقة بها» مجلة «اللفة الحديثة» العدد ٥٣ ، (١٩٢٨) ، ص ٨٢٧ - ٨٤٢ .

(٧) «أخلاقيات الشعر» ، «مجلة العالمين» السلسلة الرابعة ، العدد الأول (١٨٣٥) ، ص ٢٥٩ .

(٨) «عرض تحليلي لأدب النفس» ، «مجلة العالمين» ، العدد الرابع - (أول نوفمبر ١٨٣٤) ، ص ٣٢٩ .

(٩) «م . ه . دي بلزك» في «الأعمال» ، (٤ أكتوبر ١٩٤٦) اقتبسها فينبرج في «الواقعية الفرنسية» ص ٧٠ .

(١٠) «تاريخ فن التصوير الفلمنكي والهولندي» ، باريس ١٨٤٦ ، وعن دور فن التصوير في بحث النظريات الواقعية لنظر بيتر ديمتر «فن التصوير الهولندي ونظرية الرواية الواقعية» ، مجلة «الأدب المقارن» ، العدد ١٥ (١٩٦٣) ص ٩٧ - ١١٥ .

(١١) جوستاف كورييه (١٨١٩) فنان مصور فرنسي زعيم المدرسة الواقعية الجديدة . وكان في نزاع دائم مع المؤسسة الأكاديمية وقد ارتبط بحركة كومونة باريس الثورية عام ١٨٧١ (المترجم) .

تقليدية ومتوسطة ، لكنها في عصرها لم تكتف بإثارة تطلحن المدافعين عن الفن الأكاديمي ، ولكنها بموضوعاتها البسيطة من الحياة الفلاحية والبورجوازية كانت ثورة أثارت صدمة كبيرة. والروائي شامبفلوري (وهو اسم مستعار لجول هوسون ، ١٨٢١ - ١٨٨٩) أصبح أكثر المدافعين التحمسين لكورييه في مقالات نُشرت بعد عام ١٨٥٠ وجمعت عام ١٨٥٧ باسم «الواقعية» . لقد دافع عن كورييه ضد الاتهام بأنه جعل موضوعاته أكثر قبحاً عن الواقع . «إن البورجوازيين هم الذين على هذه الشاكلة» . لقد ولّى زمن المؤمنين بوحدة الوجود^(١٢) . وكان شامبفلوري كروائي هو الداعي إلى رواية القرية ، وهذا حتى يروق للسابقين على الناقدين أورباخ وجوتلف^(١٣) . وهو في نظريته « لم يكتف بالدفاع عن دقة الوصف والاهتمام بالطبقات الدنيا بل كان من الأوائل في فرنسا الذين أراؤا أن يطاربوا المؤلف من كتابه بقدر الإمكان^(١٤) . إن المثال بالنسبة للروائي غير الشخصي هو أن يكون بروتس^(١٥) ، يكون متعدد الألوان قادراً على التغير ومطواعاً له ، وفي الوقت نفسه يكون ضحية وجلاداً ، يكون قاضياً ومتهماً ، يعرف كيف يتخذ بنوره دور القسيس، دور الحالم ، يكون سيف الجندي ، يكون محراث العامل ، يكون فطرية الناس ، يكون غباء البورجوازي الصغير^(١٦) . غير أن شامبفلوري لم يكن سعيداً بشعار «الواقعية» ، وهو بتصدير الكتاب بهذا الشعار فإنه من الناحية العملية يتبرأ من المصطلح . لقد كره المصطلحات المصاحبة بكلمة (النزعة) أو (المذهب) ، والسبب في هذا - كما يقول - أنها ليست جزءاً من اللغة الفرنسية . وبالرغم من جهود ستندال فإن شعار «الكلاسيكية» ما كان يمكن الأخذ به بفضى «الرومانسية» نجد مدرسة قد وُجدت حقاً. والواقعية كمصطلح «لن تنوم إلا بالكاد لثلاثين عاماً» . إنه لم يحب المدارس والأعلام

(١٢) ٢٥ فبراير ١٨٥١ ، في «رسالة مقتبسة من بوفيه» «معركة الواقعي» ، ص ٢٢٨ .

(١٣) إن شامبفلوري عرف كاتباً سويسرياً هو ماكس بوشون وعرف منه معلومات عن الرواية الفلاحية السويسرية : انظر : «الألب في سويسرا» (١٨٥٢) في «الواقعية» (باريس ، ١٨٥٧) ص ٢٢٤ - ٢٥٤ . وهناك ملاحظة متأخرة (١٨٥٧) تعبر عن خيبة أمل في جوتلف حيث يوجد نقص في الفن (ص ٢٥٥) .

(١٤) «الواقعية» ، ص ٢٢٤ .

(١٥) إشارة إلى شخصية في مسرحية شكسبير «يوليوس قيصر» : لأنه شخص متلون وقد خان قيصر رغم أنه صديق ولم يتوقع الفيانة من جانبه (المترجم) .

(١٦) رسالة إلى فولوت «صحيفة «الفيجارو» (١٠ يناير ١٨٥٦ ، اقتبسها بوفيه) ، ص ٢٠٥ .

والمذاهب»^(١٧) . وعند مدخل معرضه عام ١٨٥٥ : «الواقعية : معرض وصلة بيع أربعين لوحة وأربع رسومات» ، ولكن فى الكتالوج المصاحب احتج قائلاً «إن عنوان الواقعى قد فُرض على بالطريقة عينها التى أطلق بها على فنانى ١٨٢٠ لفن الرومانسيين . إن الألقاب والأسماء لا تعطى على الإطلاق فكرة حقيقية عن العمل ذاته . ولو كانت الأعمال على نحو آخر فإنها ستكون من نافلة القول»^(١٨) . وسنة صدور كتاب «الواقعية» لشامبفلورى كانت السنة التى حوكت فيها رواية «السيدة بوفارى» لفلوبير . ولقد جرى تثبيت الشعار ، وذلك من خلال الجدل . ولكن من الناحية الفنية وحتى بالنسبة للنقد فإن ممارة ونظرية الكتاب العظام الذين نعدم أساتذة الواقعية ثبت أنها أكثر أهمية

(١٧) «الواقعية» ، ص ٥ ، ص ٢ .

(١٨) «الواقعية» ، رسالة إلى السيدة جورج صاند ، ص ٢٧٢ ، وهناك المزيد عن كورييه فى جورج بواسى (مشرقا) «كورييه والحركة الطبيعية» ، بليتيور ، ١٩٢٨ .

المصادر والمراجع

On realism, for a survey of theories and literature, see my "The Concept of Realism in Literary Scholarship," *Neophilologus*, 44 (1960), 1-20, reprinted in *Concepts of Criticism* (New Haven, 1963), pp. 222-55. See also the anthology edited by George J. Becker, *Documents of Literary Realism*, Princeton, 1963.

On French discussions see Emile Bouvier, *La Bataille réaliste (1844-1857)*, Paris, 1914; Bernard Weinberg, *French Realism: The Critical Reaction, 1830-1870*, New York, 1937 (thorough examination of all evidence); F. W. J. Hemmings, "The Origin of the Terms *Naturalisme*, *Naturaliste*," *French Studies*, 8 (1954), 109-21; and Harry Levin, *The Gates of Horn: A Study of Five French Realists*, New York, 1963 (pays attention to criticism).

أونوريه دى بلزاك
(١٧٩٩ – ١٨٥٠)

يحتل أونوريه دى بلزاك بحق مكانة المبتدع الأصلى للرواية الاجتماعية الحديثة . وهو فى تصديره لمجموعة رواياته وقصصه بعنوان «الكوميديا الإلهية» (١٨٤٠) طرح طموحه لكتابة التاريخ الذى غالباً ما نسيه المؤرخون «تاريخ العادات» . وقد اعتقد بلزاك فى نفسه أنه مؤرخ للمجتمع المعاصر ، والذى سيطبق نهج روايات والترسكوت على فرنسا فى عصره . لقد قام سكوت «بغرس» (اتجاه) عملاق لنوع من التأليف كان يعد من قبل - على نحو عادل - من الطبقة الثانية . وبلزاك - على الأقل فى التصدير - تصور عمله على أنه بحث عن الملامح الاجتماعية ، وهو يرجع إلى الإنجازات بالنسبة لعلم الحيوان ، فيرى المجتمع على أنه مماثل للمملكة الحيوانية ، إنه تكتل للأنواع : إن الناس مثل الأضرب المتنوعة فى عالم الحيوان . بجانب هذا فإن عمله «له جغرافية بمثل ما أن له شجرة أنساب وله عوائله ، وله شخصوه وقائعهم»^(١) . لكن هذا الطموح الاجتماعى - أو على نحو ما يسميه بلزاك بمصطلحه «الفسولوجى» - كانت تنتهكه قناعاته المحافظة والمسيحية : إن رواياته عليها أن تعزز النظام الاجتماعى والدينى فى تصوير فوضى العصر .

يصعب أن يكون بلزاك مفكراً أو ناقدأ ، بل وحتى إبان حياته فإن الملاحظات فى الغالب هى أنه لم يعيش وفق مثاله العلمى . بل كان بالأحرى أن يكون مبدع عالم من التخيل ، كان شاعراً بالمعنى القديم للكلمة . ومن المؤكد أنه فى سياقات عديدة اعتنق أشد الآراء الرومانسية الشديدة عن دور الكاتب على أنه نبي ملهم ، وأظهر - بالرغم من طموحاته الموسوعية - احتقاراً ثابتاً للعقل . ففى مقال مبكر «عن الفنانين» (١٨٣٠) مجد الدور الاجتماعى للفنان : إنه يقود القرون كلها : إنه يغير وجه الأشياء ، لكن العبقرية مرض مثل اللؤلؤة فى القوقعة . إنه عبد لإرادة أعلى ، إنه بلا شخصية ، نظراً لأنه «اعتاد أن يجعل نفسه مرآة ينعكس فيها الكون كله» . ومحكوم على الفنان أن يعانى مثلاً عانى المسيح على الصليب^(٢) . هذه هى الأطروحات الواردة فى عديد من قصص بلزاك عن الفنانين .

(١) «الأعمال الكاملة» بإشراف بوترون وهـ . لوجنون (باريس ، ١٩١٢) ، المجلد الأول ، ص ٢٩ من التصدير ، ص ٢٦ من التصدير .

(٢) «الأعمال الكاملة» ، المجلد ٢٨ ، ٢١٩ ، ص ٢٢٠ ، ص ٢٥١ ، ص ٢٥٥

إن الفنانين ملكتهم الخاصة والتي يسميها بلزك على نحو غريب : «الخصوصية» : نوع من الرؤية العقلية أو الحدس . وهكذا غالباً ما يضمن أقواله علم جمال له طابع روحاني شديد أو حتى نابليونى . والقصة القصيرة «العمل الرئيسي المجهول» (١٨٢١) التي جرى تطويلها وتنقيتها وصدرت عام ١٨٢٧) تتمثل قدراً كبيراً من الحديث الذي يدور في أستوديو الفنانين ولهجتهم ، وواضح أن هذا يتم بمساعدة ديلاكروا وجوتييه ؛ ولكن أقصى نهايتها تظهر اللوحة كرائعة فنية ، ويستجيب بلزك للرؤية الباطنية بعنف^(٣) . وفي الممارسة يحاول بلزك أن ينظم الكتاب والفنانين ، ويريد أن يؤكد لذاته ولذواتهم الشهرة والفنى على نطاق كبير ، وغالباً بالخطاطيات المليئة بالشطح الخيالى . لكنه يعرف أيضاً أن الفنان وحيد، وأن بصيرته شخصية، وأن الفن يتغير عبر التاريخ . ولقد كان واعياً بالفعل بـ «تغيرات النطق وأهواء الموضة وتحولات العقل الإنسانى»^(٤) . وهو يظهر حتى إحساساً بتنوع الفن البعيد تماماً عن العقيدة الكلاسيكية أو الواقعية . فإذا وضعنا في الحسبان أن تصدير هوجو لمسرحيته (كرومويل) كان في ذهنه : فإنه لا يزال يبدو ملحوظاً أنه يستطيع أن يمدح الصينيين : لأنهم رأوا :

«جذب الجميل . إن الجميل لا يمكن إلا أن يكون له خط واحد . إن الفن اليونانى قاصر على تكرار الأفكار . والنظرية الصينية - وذلك قبل ألف سنة من ظهور العرب والعصور الوسطى - هي المصدر الهائل والتي يمثلها القبح ، وهي كلمة قد أُلقيت بغياء في وجه الرومانسيين والتي استعملها معارضة لكلمة الجميل . إن الجميل هو تمثال واحد فحسب ، معبد واحد فحسب ، كتاب واحد فحسب ، تمثيلية واحدة فحسب : (الإلياذة) جرت محاكاتها ثلاث مرات ، والتماثيل اليونانية نفسها جرى نسخها مراراً وتكراراً ، والمعبد نفسه قد أعيد بناؤه بشكل مقلد والتراجيديا نفسها سارت على درب ملهى بالأساطير نفسها حتى إن هذا يستمك . وبالعكس فإن قصيدة أريوستو والرواية الخيالية للشاعر الجوال في القرن الثالث عشر في فرنسا وتمثيلية الأسباني أو الإنجليزى ، والكاتكرائية ودار اليدية في العصور الوسطى هي اللامتناهى في الفن . وبالنسبة للمفكر أليس الأسلوب القوطى وأسلوب لويس الخامس عشر أبناء عمومة وثيقة الصلة بالفن الصينى ؟»^(٥) .

(٢) انظر : بيير لوروييه : «عقيدة جمالية : العمل المجهول الرئيسي لدى بلزك» (باريس ، ١٩٦١) المقارنة بين صورتين والتفسير .

(٤) «الأصالة» ، المجلد ٢٢ ، ص ٢٨٢ .

(٥) «الأصالة الكاملة» . عرض تطليلى لبحث لوجست يورجيه «الصين والصينيون» (١٨٤٦) المجلد ٤٠ ص ٥٤٥ .

والنزعة الكلية الرومانسية ألهمت أيضاً فكرة بلزاك عن النقد . إنه يكره الناقد الذى يتصيد الأخطاء البسيطة ، والذى يكتب انطلاقاً من التحامل والهوى وهو يقرّ بنوع أرقى من النقد ، « علم يطالب بفهم كامل للأعمال ، ونظرة مستقيمة لاتجاهات العصر وتبنى نسق ، وإيمان بمبادئ معينة »^(٦) .

وعلى أى حال يمكن للإنسان أن يقول إن نقد بلزاك ارتقى إلى هذا المثال . فقلقه النقدية ذات مدى واسع ومتنوع ، بل إن نقده الأنبيى الشكلى أكثر امتداداً عما هو معروف بصفة عامة . ولكن يصعب أن نعرف السبب الذى من أجله يجب أن يُسمّى «ناقداً كبيراً» بسبب تحليل عنيف مبكرٍ للا احتمالات وأشكال عبث حبكة تمثيلية «هوناني» (١٨٢٠) أو بسبب السرد الطول والمُحبّذ بصفة عامة لرواية «ديريارم» لستندال (١٨٤٠) . وقد مجّد الفيلسوف المجرى المعاصر جورج لوكاتش هذا العرض التحليلي «العميق بشكل فريد» باعتباره «حدثاً من الأحداث الكبيرة في تاريخ الأدب العالمى»^(٧) . ولكن إذا ما نظرنا للأمر برزلة فإنّ بلزاك لم يفعل أكثر من إعادة حكي القصة . وهو يشتكى من التأليف والاسلوب بينما يمدح الأحبولة الأساسية على نحو ما أن «أمير مكياقبلي قد تربّى مع العصر»^(٨) . إننا نفهم أن بلزاك يسره جذب انتباه مؤلف شهير ، لكنه اضطرب من كلمات بلزاك الحادة عن أسلوبه ، وكتب إليه الرسالة الشهيرة للغاية والتي قال فيها «لكي يلتقط النغمة فإنه اعتاد أن يقرأ كل صياح صفحتين أو ثلاث صفحات من (القانون المدني)^(٩)» . لكن العرض التحليلي الذى كتبه بلزاك مهما يكن كريماً فى مدحه - يصعب أن يعد ممّا له منظور ، لأنه يستبعد القصة الكلية اسلياً أو يمدح ستندال لمراعاته الدقيقة «لقواعد» كتابة الرواية . زائدة على ذلك فإن التصنيف الاستهلاكي لأدب العصر ذى أهمية كبرى ، لقد طرح بلزاك ما أسماه

(٦) الأعمال . المجلد العاشر ، ص ٢١٤ - ٢١٥ : «رؤية التجرد» .

(٧) لوكاتش : ص ٦٦ ، ص ٨٧ .

(٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ٤٠ ، ص ٣٧٤ .

(٩) ٢٠ أكتوبر ١٨٤٠ ، النص الصحيح عند بول أربيليه «الرسالة المفارقة لستندال إلى بلزاك» مجلة تاريخ الأدب فى فرنسا . العدد ٢٤ (١٩١٧) ص ٥٤٨ - ٥٥٩ .

«النزعة الانتقائية» بين «أدب الصورة» (هوجو ، لامارتين ، شاتوبريان) و «أدب الأفكار» والذي يعد ستندال أستاذاً فيه ومعه يدرج ميريميه^(١٠) ، وعلى نحو غريب موسيه ويرنجيه^(١١) ونودييه^(١٢) ، وهو يعد نفسه وارداً تحت الشعار الذي طرحه ألا وهو «النزعة الانتقائية» (وهو مصطلح تعس) مع والترسكوت والسيدة دي ستال وكوير وجورج صاند باعتبارهم رفاق قتال^(١٣). وهذا يرقى إلى تقابل بين الرومانسيين التصويريين والعقلانيين المعتمدين على الحس المشترك والمستندين إلى التنوير ومع بلزك ومجده باعتباره صاحب نزعة تركييبية وتوفيقية . ومن المؤكد أنه في نقده لا يستهدف أن يجعل من بلزك واقعياً أو حتى رائداً للواقعية . إن الملاحظة ووصف العادات المعاصرة والاهتمام بالطبائع الاجتماعية التي يصعب أن تكون جديدة على هذا النحو هي معيار واحد في تفكير بلزك : وينقصه التشخيص الفني المحوري للواقعية الجديدة ألا وهو غيبة المؤلف والانسلاخ والتبؤد .

- (١٠) بروسير ميريميه (١٨٠٣ - ١٨٧٠) : روائي وعالم آثار ومؤرخ فرنسي فضل الألب على دراسة القانون شأنه في هذا شأن صديقه ستندال . (المترجم)
- (١١) بيير - جان ويرنجيه (١٧٨٠ - ١٨٥٧) : كاتب وشاعر فرنسي ، وهو الشاعر القومي لفرنسا ، وعرف بكنه شاعر الشعب . وبعد سقوط نابليون حافظ على التراث النابوليوني (المترجم) .
- (١٢) شارل نودييه (١٧٨٠ - ١٨٤٤) : روائي وأديب فرنسي ، كان له هالون أجي وقد سجن لما أصدر «النابوليونية» عام ١٨٠٢ بسبب هجومه على نابليون (المترجم) .
- (١٣) الأعمال ، المجلد ٤٠ ، ص ٣٧١ - ٣٧٢ .

Genevieve Delattre, *Les Opinions littéraires de Balzac*, Paris, 1961 (a complete description). Geoffroy Atkinson, *Les Idées de Balzac*, Geneva, 1950 (Vol. 5 contains chapters on aesthetics and literary criticism). The best general book on Balzac's mind is Ernst Robert Curtius, *Balzac*, 1923, new ed. Bern, 1951. Two striking views of Balzac's criticism: Georg Lukács, "Balzac als Kritiker Stendhals" (1935), in *Balzac und der französische Radlismus* (Berlin, 1952), pp. 66-87. René Etiemble, "Balzac critique," in *Hygiène des lettres* (Paris, 1952), I, 23-40.

جوستاف فلوپير

(۱۸۸۱ - ۱۸۲۱)

هذا العامل نظرياً وتطبيقياً إنما طرحه جوستاف فلوبيير . لقد حيرت رواية (السيدة بوفاري) وصدمت معاصريها بسبب وجهة نظر فلوبيير : لقد أشتكى أرماند بنتمارتين - وهو ناقد محافظ - من أن «المؤلف قد نجح تماماً في جعل عمله غير شخص حتى إن الإنسان لا يعرف بعد قراءة الرواية إلى أي جانب يميل»^(١) . إن بلزاك وبيكتر وتاكري ... إلخ ، لم يتركوا المرء على الإطلاق في حالة شك أخلاقي . وحتى نورانتى والذي هو مجرد محرر لمجلة صدرت لفترة وجيزة باسم «الواقعية» (١٨٥٦) قد شارك شامبفلورى في آرائه ، فلم يرحب برواية (السيدة بوفاري) . لقد بدا له الكتاب بارداً وخلوا من الحياة ، وهو أكثر شبهاً بالعرض الرياضي وليس رواية^(٢) . وسانت - بوف الذي عرف أن والد فلوبيير جراح أعطى المفتاح الذي يفسر الأمر : «إن فلوبيير يمسك بالقلم أشبه بالمشروط . أيها المشرحون ، أيها السيكلوجيون إننى أراكم فى كل مكان»^(٣) . فى ذلك الوقت لم تكن آراء فلوبيير النظرية معروفة تماماً . ولا نجد إلا نشر أول كتاب له بعنوان «رسائل إلى جورج صانده» (١٨٨٤) مع تصدير مطول كتبه موباسان ، ثم «مراسلات» (أربعة مجلدات ، ١٨٨٧) . وهذا الكتاب يحتوى رسائل إلى لويى كوليت وقد كتبت إبان سنوات انشغاله برواية «السيدة بوفاري» (١٨٥١ - ١٨٥٦) وهى تطرح نظرياته فى كل تفصيلة . ورغم أن هذه الرسائل بالضرورة غير نسقية ، وغالباً ما تكون متناقضة فى أحوال مختلفة وفى سياقات ومخاطبات متبانية : فإنها قد تركت انطباعاً عميقاً ليس فحسب كتطبيق على العملية الإبداعية عند فلوبيير أو كتنقد سيار لمعاصريه ، بل أيضاً كتعبير عن علم جمال ، والذي يصوغ فى بعض النقاط القليلة - بشكل باهر - بعض المسائل السائدة عن كتابة الرواية والفن كله .

والمراسلات هى الشاهد التقليدى على «استشهاد» الكاتب وكفاحه مع اللغة والمادة الحرون . ويشكو فلوبيير مراراً وتكراراً من بطء تقدمه وعبودية عمله الطاحنة : «خمسة أيام كتب خلالها صفحة واحدة ، وخمس أو ست صفحات فى الأسبوع ،

(١) فى «المراسلات» ، ٢٥ يونيو ١٨٥٧ ، وأعيد طبعها فى «أحاديث السبت الجديدة» (باريس ، ١٨٥٩) ، ص ٢٢٩ - ٢٢٦ .

(٢) «تقويمات جديدة» فى «الواقعية» (١٥ مارس ١٨٥٧) العدد ٥ ص ٧٩ .

(٣) «أحاديث الاثنين» ، المجلد ١٢ ، ص ٣٦٣ .

وخمس وعشرين صفحة فى ستة أسابيع ، وثلاث عشرة صفحة فى سبعة أسابيع ، واقتضى الأمر لىلة بطولها لاصطياد صفة من الصفات يالله . يا له من كفاح ! يا له من كدح ! يا له من إحباط !^(٤) . «إنه يكتب بنوع من الجنون الدائم بحب جنونى شامل متجرد لنسج قميص يغطى أمعاء»^(٥) . والإنسان الساخر إنما يشك فى أن فلوير يتعمد الكتابة - كما يفعل - إلى كاتبة نسائية خصبة مطلوبة عاطفية . وبعد كل شيء كان عليه دائماً أن ينصحها بالأ تعتمد على الإلهام وحده ، وأن تكتب قليلاً بقدر المستطاع ، وأن تكتب بدقة وبإحكام . وعلى الإنسان أن يتناول «رعب الفن» مع فص ملح . «إن نزعة القائمة على الحركات الفجة وشجته الحزين الطفولى^(٦) يرجعان إلى مزاجه . ونوقه القائم على العزلة ونزعة المتكلمة وخجله وعدم ثقته بتدفق المشاعر تتطابق مع كراهيته للامارتين وموسيه وبرنجيه . وهذا هو النقد الذاتى للجانب الرومانسى القوي فيه .

لقد سعى فلوير بأصالة إلى الموضوعية فى فنه : من أجل التجرد ومن أجل البرودة وعدم الانفعال والنزاهة وعدم الاكثرات . وهذه المصطلحات ليست سواء فى معانيها . إن الموضوعية المعروفة لدى الألمان جرى استشعارها على أنها لفظة جديدة فى الفرنسية ، وموباسان يسميها «الكلمة الخسيسة» وكان ذلك فى عام ١٨٨٧^(٧) والتجرد كان أساساً أحبولة من الأحابيل الفنية . فالكاكتب يجب أن يكون غائباً عن روايته ، ولا يجب أن يعلق على شخوصه ، ولا يجب أن يتفلسف أو يتفلسف أخلاقياً بشئتها . وفى مقارنة سبق بها هوجو فى تصدير مسرحيته (كرومويل) يسأل الكاتب أن يكون أشبه «بالرب فى الكون ، موجود فى كل مكان وإيس مرئياً فى أى مكان . إن الفن هو طبيعة ثانية . وإن مبدع هذه الطبيعة يجب أن ينطلق بإجراءات مماثلة . وعلى الإنسان أن يستشعر فى كل الذرات وفى كل الجوانب عدم اكثرات خفياً ولا متناهياً»^(٨) .

(٤) «المراسلات : طبعة جديدة فريدة» . بإشراف كونراد فى تسعة مجلدات . باريس ١٩٢٦ - ١٩٢٣ ، المجلد الرابع ، ص ٥٢ (٧ أبريل ١٨٥٤) .

(٥) «المراسلات» ، المجلد الثانى ، ص ٣٩٤ (٢٤ أبريل ١٨٥٢) .

(٦) «المراسلات» ، المجلد الثانى (١٢ يناير ١٨٥٢) «شؤون الفن» . هنرى جيمز : «مقالات فى لندن وأماكن أخرى» (نيويورك ، ١٨٩٢) ص ١٢٩ .

(٧) تصدير لكتاب : «بيير وجان» فى «حياة : بيير وجان» ص ٢٧٧ .

(٨) «المراسلات» ، المجلد الثالث ، ص ٦١ - ٦٢ (٩ ديسمبر ١٨٥٢) .

ويقول فلوبيير الشيء نفسه ، ولكن بمصطلحات مختلفة فيما بعد : « لا يجب أن يظهر الفنان بآى حال من الأحوال فى أعماله بالكثير مما يظهر الله فى الطبيعة . الإنسان لاشئ ، وعمله هو كل شئ » . وهكذا يعتقد فلوبيير وهو يتساءل أن « الروائى ليس له حق فى التعبير عن رأيه عن أى شئ على الإطلاق . فهل حدث أن تحدث الرب عن رأيه؟ »^(٩) . إن هذه الموضوعية الإلهية ، هذه الألوهية التى وصفها الفيلسوف الهولندى سبينوزا بالنسبة للفنان - المبدع تتحول بسهولة إلى عدم أكثرات وانسلاخ ومسافة ساخرة وعدم نفاذ وتبلد . ومن ثم فإن مفهوم فلوبيير المحورى يتأرجح بين اتجاهين رئيسيين فى عصره : الإفراط فى النزعة العملية والموضوعية من جهة ، والزهد والفن للفن من جهة أخرى . إن التجرد يعارض الرواية بتعمد : والتبلد يعارض الرواية القائمة على السيرة الذاتية العاطفية .

ولقد كُتب الكثير عن احتقار فلوبيير للفن التعليمى واستهجانه لتناول المسائل السياسية والاجتماعية المعاصرة وعن فرضه السهل نوعاً ما القائل بأن كل شئ يمثل فناً واقعياً هو فى الواقع فن أخلاقى . لكن هذا الانسلاخ الذى تقوم عليه نظرية الفن للفن مؤكد أنه خادع . والفقرة الشهيرة « اليوم إننى أؤمن بأن المفكر (وألئس الفنان مفكراً بالثلث ؟) لا يجب أن يكون لديه دين أو وطن أو حتى قناعة اجتماعية »^(١٠) - هذه الفقرة يبدو أنها تتمشى مباشرة مع تصدير جوتييه لروايته « الأنسة مويان » . غير أن لفلوبيير آراؤه السياسية ، وبعضها حتى ملء بالعنف المتطرف مثل إدانة كومونة باريس^(١١) ، إن لديه وجهات نظر اجتماعية محددة مثل كراهية البورجوازي ، وهى كراهية لم تجعله أقل احتقاراً للجماهير البروليتارية العاملة ، وهو لديه آرائه الدينية أو بالأحرى اللا دينية . ومن المؤكد أن هذه الآراء ليست قاصرة على حياته الخاصة :

(٩) « المراسلات » ، المجلد السابع ، ص ٢٨٠ (٢٠ ديسمبر ١٨٧٥) .

(١٠) « المراسلات » ، المجلد الثالث ، ص ١٨٢ (٣٦ - ٢٧ أبريل ١٨٥٢) .

(١١) هذه الكوميونة فى عام ١٨٧١ بدأت يوم ١٨ مارس عندما كانت القوات الألمانية على وشك دخول باريس بعد استسلام فرنسا فى يناير ، فقد نكر الجنود الجمهوريون على معاهدة سلاح تسمح بالاحتلال الألمانى فتلقوا المدافع إلى الأحياء الفقيرة ورجعوا لتأييد شعبياً وسيطروا على المدينة وأنشأوا مجلساً مشتركاً يوم ٢٦ مارس غير أن الحكومة شكلت قوات مسلحة وقضت على هذه الثورة بعد مذابح فى الشوارع ، وكان ذلك فى نهاية شهر مايو (المترجم) .

بل هي متغلغلة في رواياته ؛ فمن منا يمكن أن يخطيء في السياسة الواردة في كتابه «التربية العاطفية» أو في كتابه «بوفار وبيكوشيه» ؟ إن على الإنسان أن يتفق معه في أن «القارئ أبله أو أن الكتاب زائف من وجهة نظر الدقة إذا لم يستمد منه القارئ الأخلاقيات التي يجب أن يجدها هناك»^(١٢) . ومن هنا يبدو الغضب من الكتاب الملتزمين ضد فلوبيير خاطئاً ، حتى لو كانوا على حق في التنديد بوجهات نظره الاجتماعية . ويبدو سارتر على قدر كبير من السذاجة الغربية عندما يقول : «إنني أعد فلوبيير والإخوة جوتكور مسئولين عن القمع الذي أعقب الكوميونة ؛ حيث إنهم لم يكتبوا سطوراً واحداً لمنع هذا»^(١٣) . إن احتقار فلوبيير وكراهيته للتمرد يستحق اللوم المقابل الذي أظهره الروائي الأمريكي هنري جيمز عندما قال : «إنه يحوم دوماً عند باب الناس ، في الفضاء الخارجي إنه على الأقل يجب أن يكون قد أنصت إلى تمرقه نفسه»^(١٤) .

لقد كان فلوبيير مهتماً أساساً بمشكلة الوهم المبدع . وهم عالم خيالي لا يحتاج إلى استثارة الانفعال المباشر . وقد بدا له هذا «نظاماً مختلفاً تماماً ومتديناً» . لقد كتب مسرحيات ميلو درامية لا تساوي أربعة مليمات ، بينما جوته لم ينشر ضباباً على الإطلاق أمام عيني ، إلا بإعجاب»^(١٥) . «إن الوهم ينبعث من تجرد المؤلف» . ويؤكد فلوبيير لنا أن «السيدة بوفاري» «هي قصته مخترعة تماماً»^(١٦) . وهو يقول لنا مراراً إنه كتب «صفحات رقيقة بدون حب ، وكتب صفحات ملتعبة بدون أن تكون هناك نار في دمه»^(١٧) . وهو يشبه الشاعر كيتس بالنسبة لطبيعة الشاعر المتقلبة كالحرباء : «قد تصف النبذ أو الحب أو النساء أو المجد بشرط ألا تصبح سكيراً أو محباً أو زوجاً أو جندياً . وفي وسط الحياة يتكون لذلك رأى سىء فيها : فهي إما أن تعطيك الكثير من

(١٢) «المراسلات» ، المجلد السابع ، ص ٢٨٥ (٦ فبراير ١٨٧٦) .

(١٣) جان بول سارتر : «مواقف» ، المجلد الثاني ، (باريس ، ١٩٤٨) ، ص ١٣ .

(١٤) «مقالات في لندن» ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(١٥) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٤ (١٦ سبتمبر ١٨٥٣) .

(١٦) «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص ١٦٤ (١٨ مارس ١٨٧٥) .

(١٧) «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص ٢٥٤ (١٥ أغسطس ١٨٤٦) .

اللذة أو الكثير من الألم . إن الفنان - فى رأى - هو وحش، مخلوق غير طبيعى»^(١٨) . وهذا عين رأى ديرو المتناقض ظاهرياً عن الممثل .

وأحياناً يطنب فلوپير بشكل مفرط فيبدى نفوراً واحتقاراً شديداً لعالم «السيدة بوفارى» ولبطولتها والموضوع نفسه ، وهناك قول كثيراً ما يجرى اقتباسه : «السيدة بوفارى هى أنا» ، وواضح أنه قول مشكوك فى نسبته إليه ولا يمكن تتبعه إلى أبعد من عام ١٩٠٩^(١٩) ، بل إنه قال بالأحرى إن «فجاجة مادة موضوعى يسبب لى غثياناً» ؛ «إن الوسط كرىه» ، «إننى أشعر بالتقيؤ جسمانياً» ، وهو لم يخف فى الرسائل رأيه من أن السيدة بوفارى هى «امرأة الشَّعْر الزائف والمشاعر الزائفة»^(٢٠) . وعادة ما يدافع عن اختياره للموضوع بأنه «قوة ضاغطة شديدة» ، كتعريف ، «كعمل من أعمال النقد أو بالأحرى تشريح» ، «فعل من أفعال قوة الإرادة الفجة» ، «شئ متعمد مصنوع»^(٢١) . وهو يدافع عنها أيضاً على أساس نظرى عام من أن كل الموضوعات سواء . «إن بلدة إيفيتوت مهمة أهمية مدينة القسطنطينية» ؛ حيث «إن على الفنان أن يطرح كل شئ»^(٢٢) . وعندما كانت النزعة الطبيعية منتصرة تلفت فلوپير بحثاً عن الحقيقة من حوله واستخدمها ضد رواية هويسمان وروايته المبكرة . «إن العصابات لا تعود أكثر شاعرية عن حيوان القنْذُس ، لكن حيوان القنْذُس ليس أكثر شاعرية هكذا عن العصابات . حذار أن تعود مرة أخرى إلى الموضوعات الاستثنائية والمصطلح المتفرد فى التراجيديا الكلاسيكية . فقد يُظن إذاك أن الأسلوب من الأساليب يُعزَّز باستخدام التعبيرات السوقية عندما تكون مشبعة من قبل بالانثرية المختارة»^(٢٣) . ولقد حقق هنرى ميلر وكعبنى هذه النبوءة .

(١٨) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٨ - ٢٦٩ (١٥ ديسمبر ١٨٥٠) .

(١٩) ظهر هذا التعبير لأول مرة عند ر . ميشارم : «فلوپير قبل عام ١٨٥٧ء (باريس ، ١٩٠٩) ص ٢٤٧ - ٢٤٨ فى ملاحظة تُذكر فيها أنها ليست أصيلة وقد قبلت للأنسة إميلى بوسكيه .

(٢٠) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٢٧٦ (١٢ يوليو ١٨٥٢) : المجلد الثالث ، ص ٢٤٥ (٢١ - ٢٢ سبتمبر ١٨٥٢) : المجلد الثالث ، ص ١٦٦ (١٢ - ١٤ أبريل ١٨٥٢) : المجلد الرابع ، ص ١٦٨ (٣٠ مارس ١٨٥٧) .

(٢١) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٤٢٢ (١٠ يونيو ١٨٥٢) ، ص ٥ (٣ يناير ١٨٥٤) ، المجلد الثالث ، ص ١٨٠ (٢٢ أبريل ١٨٥٢) ، المجلد الثالث ، ص ٢٠١ (٢١ - ٢٢ مايو ١٨٥٢) .

(٢٢) «المؤلفات» ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٩ (٢٥ - ٢٦ يونيو ١٨٥٢) .

(٢٣) «الأعمال» ، المجلد ٨ ، ص ٢٢٥ (فبراير - مارس ١٨٧٩) .

لكن القول : «السيدة بوفارى هي أنا» لم تُخترع دون داع . إن الانسلاخ وعدم الانحياز غالباً ما تجرى مضاهاتهما بإحساس بالهوية إن لم يكن بالبطلة . وحينئذ - على الأقل تكون المقارنة بحالة أو منظر أو إحساس مادي . إن فلووير يستطيع أن يقول «ما من شيء يلائم نفسى يهمنى» وإن «هوميروس وراييلي وميكلا نجلو وشكسبير وجوته يلوحون لى أنهم عديمو الرحمة»^(٢٤) . لكن لكل منهم أحواله الرومانسية . إنه وهو يكتب منظر أول «سقوط» للسيدة بوفارى مع روداف فى الغابات يقول وهو مبتلىء وجداً : «اليوم مثلاً مع الرجل والمرأة ، المحب والمحبيب ، فإتنى أنا الذى كنت الغابة نفسها فى أصيل يوم خريفى تحت الأوراق الصفراء . ولقد كنت أنا أيضاً الجياد والأوراق والريح والكلمات التى ينطق بها الناس ، ولقد كنت حتى الشمس الحمراء التى جعلتهم يغمضون عيونهم نصف إغماضة تلك العيون الغارقة فى الحب»^(٢٥) . والرسالة الشهيرة لهيبوليت تين هي رد على الاستفسار العلمى شبه المتوحد نفسه مع مصطلحات الفسيولوجيا . «عندما كنت أصنف تسمم إماً بوفارى كان لدى طعم السم فى فمى ، ولقد تسممت نفسى على نحو شديد حتى لقد أحسست بعسر الهضم مرتين - الواحدة تلو الأخرى - وانتبأبتى نويتان لتقيئ كل طعامى»^(٢٦) . وعبثاً نحاول أن نوفق بين هذه العبارات . فهذه العبارات هي ببساطة جانبان فى طبيعة فلووير ونظريته : الانسلاخ والانحطاط ، الواقعية والرومانسية .

لقد اقترب فلووير أيما اقتراب من التوفيق عندما التقط وحدة المحتوى والشكل ، الذات والموضوع . وهو منذ أيامه الأولى رأى أنه «لا توجد أى أفكار جميلة بدون أشكال جميلة ، والعكس بالعكس . إن الفكرة لا توجد إلا بفضل شكلها»^(٢٧) وهو يعلن أن «الفروق بين الفكرة والأسلوب هي سفسطة»^(٢٨) . إن الشكل والمحتوى هما «ذاتيتان

(٢٤) «المؤلفات» ، المجلد الثالث ، ص ٢٢٠ (٢٦ أغسطس ١٨٥٢) ، ص ٢٢٢ .

(٢٥) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٤٠٥ (٢٢ ديسمبر ١٨٥٢) .

(٢٦) «مختارات» بإشراف ج . بوايم (باريس ، ١٩٦٢) ص ٢٢٨ (نوفمبر ١٨٦٦) وقد اقتبس هيبوليت تين هذه الفقرة مع بعض التغيرات فى كتابه «عن العقل» ، الجزء الأول ، ص ١٩٠ .

(٢٧) «الأعمال» ، المجلد الأول ، ص ٢٢١ (١٨ سبتمبر ١٨٤٦) .

(٢٨) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ (١٤ يناير ١٨٥٢) .

لا يمكن أن يوجد بدون أن يتواجد الواحد مع الآخر^(٢٩) . ولكن كثيراً ما يفقد فلوبيير هذه البصيرة . ففي فقرة شهيرة جداً يصل إلى ذرى تطرف النزعة الشكلية . «إن ما يبدو لي جميلاً وما يجب أن أفعله هو كتاب عن لا شيء ، كتاب بدون مدد خارجي يحتفظ بكيانه بقوة داخلية من أسلوبه يمثل ما أن الأرض تحتفظ بكيانها في الهواء ، كتاب لا يكاد يكون له أي موضوع أو على الأقل يكون له موضوع يكاد يكون خفياً ، لو أمكن . وإن أجمل الأعمال هي تلك التي فيها أقل مادة» . لكن هذا القول هو قول معزول : إنه يواجه مثلاً بعيداً يبرر القاعدة القائلة إنه «لا توجد موضوعات حسنة أو سيئة»^(٣٠) . وكتب فلوبيير الخاصة به هي بالفعل حافلة بالمادة ، بل هي حتى توثيق جرى بحثه ، وله ثقل ، وهو ثقل مميت .

وهكذا نجد أن رد فلوبيير على الواقعية غامض غموضاً شديداً . وهو في علم الجمال غالباً ما يبدو أشبه بأفلاطوني يبحث عن الجمال المثالي . وإن مرأى البارثون^(٣١) بالنسبة لفلوبيير هو من أعرق تجارب حياته . «الفن ليس مهماً مهما يقولوا»^(٣٢) . ويعد هذا بسنوات رأى بلذة عنيفة أحد جدران الأكروبوليس وهو جدار عاري تماماً . وهو يقول لجورج صائد : «حسناً ، إنني أتعجب ما إذا كان الكتاب - بصرف النظر عما يقوله - لا يستطيع أن يقدم نفس التأثير في عمل تتلام فيه أجزاءه بدقة ، وهو مكون من عناصر نادرة وسطحه مصقول وهو كل متناغم . أليس توجد ميزة داخلية ، نوع من القوة الإلهية ، شيء خالد كمبدأ ؟» وهو يضيف معبراً : «إنني أتحدث كـأفلاطوني»^(٣٣) . إن استهجان فلوبيير لما هو واقعي والنزعة الواقعية أصبح شيئاً ضاعطاً شاملاً بالرغم من كل العنف الذي حاول به أن يلاحظ وأن ينتج ، أن يحلل وأن يشرح ما عرفه . ويقول مشنجاً : «مفروض في أن أكون متيماً بما هو واقعي ، بينما في الحقيقة أنني أمقته .

(٢٩) «الأعمال» . المجلد الثالث ، ص ٢٤١ (٢٧ مارس ١٨٥٣) ، المجلد السابع ، ص ٢٩٠ (مارس ١٨٧٦) .

(٣٠) «الأعمال» . المجلد الثاني ، ص ٣٤٥ (١٦ يناير ١٨٥٢) .

(٣١) معبد على جبل الأكروبوليس في أثينا مخصص لآلهة أثينا . وقد بني ما بين ٤٤٧ ق-م و ٤٣٢ ق-م . وهو يمثل ذروة العمارة الكلاسيكية اليونانية (الترجم) .

(٣٢) «الأعمال» . المجلد الثاني ، ص ٢٨٢ (٢٤ ديسمبر ١٨٥٠) .

(٣٣) «الأعمال» . المجلد السابع ، ص ٢٩٤ (٢ أبريل ١٨٧٦) .

لقد تناولت هذه الرواية [السيدة بوفاري] انطلاقاً من الكراهية للواقعية^(٢٤) . وحتى بعد عشرين عاماً كتب لجورج صاندا : «إننى أستنكر ما يسمى عادة الواقعية رغم أنهم صنعوا منى أحد كهنتها الكبار»^(٢٥) . وتنبؤ له النزعة الواقعية مصطلحاً أجاب بالمثل : «لماذا تخلى الإنسان عن شامبفلورى الطيب مع (واقعيته التى هى عمق من نفس الوزن، أو بالأحرى من نفس الحمق»^(٢٦) ، وقد حاول فلوبيير فى سياقات عديدة أن يتحلل من حواريه ، «الواقع - فى رأى - يجب ألا يكون سوى نقطة انطلاق . وإن أصدقائى مقتنعون بأنها تشكل كل الفن . وأنا ساخط على مثل هذه المادية . وأنا تتقابنى - كل يوم اثنين تقريباً - إثارة من جراء قراءة مقالات رجلنا الطيب زولا . فيبعد الواقعيين لدينا الطبيعيين والانتصابيين . يا له من تقدم ! هؤلاء المهرجين الذين يرينون أن يقتنعوا أنفسهم وأن يقتنعونا بأنهم قد اكتشفوا البحر الأبيض المتوسط!»^(٢٧) .

ورغم أن فلوبيير كان مأخوذاً بقوة زولا ، وسمى روايته «ناثا» تمثلاً بقمين قدرتي ، لكنه تمثال (بالفعل)^(٢٨) . ولقد شعر : «نظريات زولا كانت خاطئة أو ضيقة الأفق» ، وقد قيد عمله بالنظريات التى فرجها عن

وفلوبيير بالفعل - على الأقل وهو معشوق طموحاً - كان هو نفسه «نظراً وناقداً ومن السهل أن نجمع التصريحات المثيرة المعنوية ضد النقد والنقد»^(٢٩) . كان كاذباً بصيرة أعمق باحتياجات النقد وحتى باحتياجات تاريخه ، كان مبدئياً فى الوقت . ولقد فكر حتى فى كتاب «تاريخ المشاعر الشعرية فى فرنسا» : «سى الإند أن يكتب النقد على نحو ما يكتب التاريخ الطبيعى بدون أى فكرة أخلاقية . ليدت المسألة مسألة احتجاج ضد هذا الشكل أو ذاك ؛ بل شرح عما يتألف . كيف يتر

(٢٤) «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص ١٣٤ (أكتوبر - نوفمبر ١٨٥٦) .

(٢٥) «الأعمال» ، المجلد السابع ، ص ٢٨٥ (٦ فبراير ١٨٧٦) .

(٢٦) «الأعمال» ، المجلد السابع ، ص ٢٧٧ (٦ ديسمبر ١٨٧٦) .

(٢٧) «الأعمال» ، المجلد السابع ، ص ٢٥٩ (٢ ديسمبر ١٨٧٧) .

(٢٨) «الأعمال» ، المجلد السابع ، ص ٢٧ (١٨ أبريل ١٨٨٠) .

بالأشكال الأخرى ويأى كيان يعيش»^(٣٩) ، بل إنه حتى خطط المرحلتين الرئيسيتين للنقد الفرنسى : المرحلة النحوية مع لاهارب والمرحلة التاريخية مع سانت بوف وهيبوليت تين . وهو يسأل آنذاك : «ولكن متى يكون الناقد فناناً ؟ لا شئ سوى الفنان ، لكنه الفنان الحقيقى ؟ أين تعرفون ناقدأ يعبأ بالعمل نفسه بطريقة مختلفة ؟ إن الإنسان يحلّ بجمال البيئة التى أنتج فيها والسبب الذى دفع إلى إنتاجه . ولكن ماذا بشأن الشاعرى اللاشعورية ؟ من أين أسلوبها ؟ من أين وجهة نظر المؤلف ؟ لا شئ إطلاقاً»^(٤٠) . وهو ينقد هيبوليت تين بحدّة : إن كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزى» خاطئ فى نقطة انطلاقه : «توجد أشياء أخرى فى الفن غير البيئة التى يتحرى فيها بالنسبة للعناصر الفسيولوجية للإنسان . وبهذا النسق يمكن للإنسان أن يشرح سلسلة ، جماعة ، ولكن لا يستطيع إطلاقاً أن يشرح الفردية ، الواقعة الخاصة التى تجعل الإنسان (هذا الإنسان) . وهذا المنهج يقضى بالضرورة إلى الاستخفاف بالأنعمية . العمل الرائع ليس له معنى سوى أنه وثيقة تاريخية»^(٤١) . وهكذا يقترح فلوبير أن يحل محل النقد البلاغى والتاريخى شيئاً يمكن أن نسميه اليوم النقد الأسلوبى . «إن النقد الجمالى ظل متخلفاً وراء النقد التاريخى والعلمى ، لأنه ليس له أى أساس : ويجب أن تعرف أنهم جميعاً ينقصهم تشريح الأسلوب»^(٤٢) . أو على نحو ما يثتر كلماته : «قد يعرفون تشريح عبارة ، لكنهم لا يفهمون شيئاً من فسيولوجية الأسلوب»^(٤٣) . ومن فترة مبكرة جداً توصل فلوبير إلى صيغة لافتة هى أن «كل علم فنى له شاعريته الخاصة التى يتشكل منها ويتكون»^(٤٤) .

(٣٩) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٧ - ٣٦٨ (١٢ أكتوبر ١٨٥٣) .

(٤٠) «الأعمال» ، المجلد السادس ، ص ٨ (٢ فبراير ١٨٦٩) .

(٤١) «الأعمال» ، المجلد الخامس ، ص ١٦٠ (٦ أكتوبر ١٨٦٤) .

(٤٢) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٣٢٦ - ٣٢٧ (٧ سبتمبر ١٨٥٣) .

(٤٣) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٠ (٢٠ سبتمبر ١٨٥٣) .

(٤٤) «التربية العاطفية الأولية» (باريس ، ١٩١٠) ص ٢٥٩ وانظر «الأعمال» ، المجلد الرابع ، ص ٢٣

(٢٩ يناير ١٨٥٤) .

وفى التطبيق كان فلوبيير واعياً وعياً شديداً بالمشكلات العينية للنثر الفرنسى .
لقد أراد أن يعطى له «قوام النظم» . إن العبارة النثرية الحسنة يجب أن تكون مثل بيت
الشعر الحسن ، لا يتغير ، وتكون إيقاعية شأن الصوت المنغم للنظم»^(٤٥) .

وإن اختيار الكلمات ، اختيار الكلمة الحقة ، هو الخطوة الأولى ؛ غير أن فلوبيير
يعبأ أيضاً بنقاء النغمة ، وإيقاع الفقرة ، وصدام التجانسات الصوتية . ولقد أعجب
بروست والآخرين بالطريقة التى استعمل بها فلوبيير كنوز النسق الفرنسى بالنسبة
لأزمة الأفعال^(٤٦) . وإن الطبايق المتحقق فى منظر المشهد الزراعى فى «السيدة
بوفارى» يقترب أكثر ما يكون من أقصى مثال عند فلوبيير ألا وهو المركب ، «تناغم
الاشياء المتباعدة» . وهذا يفكره «بيافا حيث شممت أريج أشجار الليمون والجثث فى
الوقت نفسه ؛ المقبرة المحفورة بعمق تجعلك ترى هياكل شبه متحللة ؛ بينما الشجيرات
الخضراء تتمايل بثمار ذهبية فوق رؤوسنا . ألا تشعرون كيف أن هذا الشعر كامل
وهنا ألا تجدون المركب العظيم»^(٤٧) . وفلوبيير قد سبق الشاعر المعاصر إليوت بما
قاله عن «الحساسية الموحدة» : الوقوع فى الحب ، قراءة سبينوزا مع ضوء الآلة
الكاتبة أو رائحة الطبخ^(٤٨) . غير أن هذا المركب لا يبدو إلا على أنه متجاوز . ويحد
أقصى يوجد صراع لا يحل بين ملاحظة فلوبيير العلمية أو التى يجب أن تكون عملية
وانسلاخ أو تجرده الواضح من جهة ، والبحث الشديد عن الجمال والنقاء المسحورين
للتأثير والنظم التركيبى من جهة أخرى . إنه التقابل بين «التربية العاطفية» المتراكمة
بلونها الرمادى وعظمة رواية «سلاميو» الذهنية . إن مركب الواقعية والنزعة الجمالية
الخالصة تفشل عند فلوبيير نظرياً وتطبيقياً معاً .

(٤٥) «الأعمال» ، المجلد الثانى ، ص ٤٦٩ (يوليو ١٨٥٢) .

(٤٦) «تناغم أسلوب فلوبيير» فى «وقائع» ، باريس ، ١٩٢٧ .

(٤٧) «الأعمال» ، المجلد الثالث ، ص ١٣٦ - ١٤٧ (٢٧ مارس ١٨٥٣) .

(٤٨) «الشعراء الميتافيزيقيين» فى «مقالات مختارة» (لندن ، ١٩٣٢) ص ٢٧٢ .

المصادر والمراجع

I quote, as Col., Correspondance: Nouvelle Edition Augmentée, Conard ed., 9 vols. Paris, 1926-33. I have used the translations in Letters, ed. Richard Rumbold, trans. J. M. Cohen, New York, 1951; and in The Selected Letters, trans. Francis Steegmuller, New York, 1957. Two large French thèses, E. L. Ferrère, L'Esthétique de Gustave Flaubert (Paris, 1913), and Hélène Frejlich, Flaubert d'après sa correspondance (Paris, 1933), are useful but diffuse. Marianne Bonwit, Gustave Flaubert et le principe d'impassibilité, University of California Publications in Modern Philology, 33 (Berkeley, 1950), makes an important point. Albert Thibaudet, Gustave Flaubert (Paris, 1935), is still the most perceptive critical book.

جی دی موباسان
(۱۸۹۳-۱۸۵۰)

هذا المركب تحقق بطريقة اشتقاقية على مستوى أدنى وعلى حساب التوتر على يد تلميذ فلوبيير ألا وهو جى دى موياسان . ففى تصديرين : أولهما تصدير لمراسلات فلوبيير مع جورج صاند (١٨٨٤)، والآخر لروايته «بيير وجان» (١٨٨٧) عرض موياسان نظريات أستاذه بتأكيد مختلف . وقد أعلن موياسان أن رواية «السيدة بوفارى» تشكل «ثورة فى الأدب» . إن فلوبيير هو أول فنان واقعى للرواية يؤلف بأسلوب وهو أول من حقق «التجرد»^(١) . زيادة على ذلك فإن موياسان أبعد من أن يكون صاحب نزعة قطعية . لم يكن فلوبيير بالنسبة له واقعياً بالمعنى المدرسى ، وهو يعترف بإمكانية وجود رواية مثالية . «إن الروائيين يربطون الحقيقة وليس التصوير الفوتوغرافى المبتذل» . إن عليهم أن يستهدفوا «الرؤية الأكثر كمالاً والأكثر إحكاماً والأكثر سبراً عن الواقع نفسه» ، عليهم أن يعطوا تخفيفاً للأحداث ، عليهم أن ينتجوا «إحساساً عميقاً بالحقيقة» ، «وهماً كاملاً بما هو حقيقى» . والواقعيين الذين لديهم ألمعية يجب أن يسموا «تصويرين» . إن موياسان صاحب نزعة نسبية أو بالأحرى ذاتية فى نظريته فى المعرفة إذا استطاع الإنسان أن يستخدم مثل هذا المصطلح الطنان تعبيراً عن شعوره بأن «عيوننا المختلفة وأذاننا وأعضاء الشم والنوق عندما تبدع حقائق عديدة بعدد الناس الذين يعيشون على الأرض» . «إن الفنانين العظام هم أولئك الذين يفرضون وهمهم الخاص على الإنسانية» . ويميز موياسان بين «الرواية الموضوعية» ورواية التحليل الخالص . إن الرواية الموضوعية هى مثاله الخاص ، هى رواية تتجنب كل الشرح المركب وكل الحديث عن النوافع ، وتدع الأشخاص والأحداث تمر أمام عيوننا . إن ما يهم هو الصبر والتركيز على الموضوع . «لكى نصف نارا مشتعلة أو شجرة فى سهل علينا أن ننظر إلى النار أو إلى الشجرة إلى أن تكون شبيهاً - على الأقل بالنسبة لنا - لآى شجرة أخرى أو أى نار أخرى» . «إن إضفاء الطابع الجزئى» هو الأحبولة أو الحيلة الأساسية لدى فلوبيير وموياسان بالنسبة للروائى . عليه أن يجعلنا نرى الطريقة التى بها «لا يشبه حصان العربية خمسين حصاناً أخرى تعقبه وتسبقه» . لا توجد سوى كلمة حقة للتعبير عن الشيء ، صفة واحدة لوصفه . وموياسان فى تناقض كبير مع

(١) «مقائش» ، ص ١٠٨ .

النزعة الفردية أو الأنا واحدية الفلسفية أو المزاجية . ويبحث موياسان عن علاقة حقة واحدة مع الواقع خارجنا وهو يسأل الناقد - بشكل قاطع - أن يحدد نفسه في حدود ضيقة . « عليه ألا يكون سوى محلل بدون أغراض ، بدون أفضليات ، بدون عواطف ، وهو مثل خبير الصور لا يجب أن يقدم سوى القيمة الفنية للموضوع الفني المطروح أمامه»^(٢) .

ويصادق موياسان على عقيدة فلوبيير عن الكلمة «الحقة» الوحيدة و«تبلد» الروائي، لكن التركيز على الموضوعية يتفق - بشكل تعس - مع «نزعة المخاتلة» والأنا المفترضة . زيادة على ذلك ، فإن العداوة ضد النزعة التعليمية المفتوحة أو الغرض الاجتماعي يرسم خطأ ضد «النزعة الطبيعية» الجديدة التي كانت في الوقت نفسه قد صيغت على يد زولا .

(٢) «حياة : بينر وجان» ، ص ٢٧٥ ، ص ٢٧١ .

المصادر والمراجع

Maupassant's critical writings are collected as *Chroniques, Etudes, Correspondance*, ed. René Dumesnil, Paris, 1938. The Preface to *Pierre et Jean*, "Étude sur le roman," is quoted from *Une Vie: Pierre et Jean*, ed. R. Dumesnil (Paris, 1935), pp. 269-83. There is a good survey in Helmut Kessler, "Zu den literaturästhetischen Anschauungen Guy de Maupassants," *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 199, Year 114 (1962), 1-16.

إميل زولا

(١٨٤٠ - ١٩٠٢)

الحكم على إميل زولا باعتباره صاحب نظرية إنما يأتى دائماً فى معظمه من المقال الاستهلاكي لكتابه «الرواية التجريبية» (١٨٨٠) . وإن المريدین المحدثين المتعاطفين مع رواياته مثل أنجوس ويلسون وف . ج . همنجز قد اعتبروا الكتاب «سخيفاً بشكل فريد» وهو «السذاجة المحيرة» . وهم يريدوننا أن نعتقد أنه «ما من شيء كتبه زولا قد حطم شهرته أكثر من الستة مجلدات فى النقد الأدبى التى نشرها فى مجموعة ضخمة عامى ١٨٨٠ و ١٨٨١^(١)، ولكن من المؤكد أن هذا لا يمكن أن يكون حقيقياً . وعلى الأقصى نجد أن الصفحات الاستهلاكية والموضوع الرئيسى للمقال عن الرواية التجريبية يمكن استبعاده فى مثل هذه المصطلحات . ومن الواضح أنه لا توجد رواية «تجريبية» بالمعنى الذى توجد به تجربة فى المعمل العلمى . وزولا - باقتباسه من العالم كلود برنار فى كتابه «مدخل إلى الطب التجريبي»^(٢) (١٨٦٥) أحياناً ما يحل كلمة «روائى» محل «الفيزيقي» - وهو لا يقترح تماثلاً فحسب ، بل يقترح أيضاً هوية متطابقة بين كتابة الرواية والتجربة الفسيولوجية ، بين الروائى والعالم . «لما كان الطب الذى هو فن قد أصبح علماً ؛ فلماذا لا يجب أن يصبح الأدب نفسه علماً بفضل المنهج التجريبي»^(٣) . وواضح أن المقارنة عرجاء . إن الرواية لا يمكن أن تكون بناءً عقلياً ، تجربة تخيلية . وشخص الروائى حتى لو كان قد حدد بعناية ما ورثوه ووسطهم وبنى - فى التخيل - سلوكهم وفق معرفة علمية بالواقع الإنسانية فإنه لا يمكن الضغط عليه حتى تستخرج منه رداً لا لبس فيه على نحو ما يحدث فى التجربة العملية . إن التخيل يظل حراً ، ولكننا سنظلم زولا إذا أخذنا كلامه مأخذاً حرفياً ؛ فإن اقتباسه من كلود برنار أو نشر عباراته كان حيلة بلاغية - وعلى وجه الاحتمال حيلة تعسة - ليغلف نظرياته برداء المكانة التى أصبحت للعلم المعاصر . وببساطة فإن دعاوى زولا الروائية يجب أن تكون «بحثاً عاماً فى الطبيعة والإنسان»^(٤) ، وهذا يفترض مذاهب الحتمية العلمية . إن الإنسان محكوم بقوانين الوراثة ويضغط البيئة وبالبناء العلى الكلى لتكون ، والروائى لا يجب أن ينتهك هذه القوانين ، ويجب أن يدرس البناء حتى فى ذلك المقال

(١) همنجز : «زولا» ، ص ١٠٩ أنجوس ويلسون «زولا» ص ٢٥ ، ص ٣٠ .

(٢) ترجمه إلى العربية الدكتور يوسف مراد (المترجم) .

(٣) «الرواية التجريبية» ، ص ٣٢ .

(٤) المصدر السابق ، ص ٣٨ .

الذى اعترف فيه زولا بأن «المنهج ليس إلا أداة». «ما يبقى هو المهارة ، العبقرية ، الفكرة القليلة»^(٥) .

إن «الرواية التجريبية» كانت مجرد شعار جديد أضيف للنظرية العامة الخاصة بالنزعة الطبيعية التى طورها زولا منذ الستينيات من القرن التاسع عشر ؛ فقد سماها آنذاك وكان المصطلح مشحوناً بأرائه فى كل مكان قبل مقاله عام ١٨٨٠ بزمان طويل . «لقد وُجِدَ عند مونتيني بالمعنى الذى نعطيه له اليوم . ولقد استُخدم فى روسيا لمدة ثلاثين عاماً وعلى أيدي عشرين ناقداً فى فرنسا وخاصة عند السيد تين»^(٦) . ومثل هذه الفقرة لا نجدها إطلاقاً عند مونتيني . لكن النزعة الطبيعية كانت مصطلحاً فلسفياً قديماً للمابية أو النزعة الدنيوية . وهى بالمعنى الأدبى يمكن أن توجد عند شيلر فى تصدير «عروس مسينا» (١٨٠٣) كشىء يرى شيلر أنه يستحق الجدل بشأنه ؛ لأن «كل شىء فى الشعر ليس إلا رمزاً لما هو واقعى»^(٧) . وربما سمع زولا من ترجيف أن المصطلح كان مستخدماً فى روسيا . لقد تحدث الناقد الروسى بلنسكى عادة عن المدرسة «الطبيعية» فى الأدب الروسى . ولكن فى مقال له عام ١٨٤٧ هو «مسح للأدب الروسى» استخدم أيضاً تعبير «النزعة الطبيعية» مقابل «النزعة الخطابية»^(٨) . وصاحب النزعة الطبيعية يعنى عند الفرنسيين - كما عند الإنجليز بالطبع - دارس الطبيعة ، والتماثل بين الكاتب وصاحب النزعة الطبيعية وخاصة عالم النبات وعالم الحيوان كان متداولاً . وتين فى مقاله عن بلزاك (١٨٥٨) يرسم مقارنة عندما يقول إن «عالم الطبيعة ينقصه المثال ؛ والأكثر من هذا أن بلزاك العالم الطبيعى ينقصه هذا المثال» . وإن تجارّه وأنماطه الريفين هم «الموضوع الملائم لصاحب النزعة الطبيعية». وأسوأ شخوصه هم أكثرهم نجاحاً . «إنهم فى الواقع أبطال صاحب النزعة الطبيعية والفنان الفج الذى لا ينفرد من أى شىء»^(٩) . وفيكتور هوجو فى تصديره لكتابه «أسطورة العصور القائمة على الخرافة» (١٨٥٩) يرسم معاملة أخرى : إن الشاعر أو الفيلسوف

(٥) المصدر السابق ، ص ٥٢ .

(٦) «العملة» ص ١٠٥ .

(٧) الأعمال الكاملة بإشراف جوتتر فيتكوفسكى (البيزج ، ١٩٠٩ - ١٩١١) المجلد ٢٠ . ص ٢٥٤ .

(٨) (موسكو ، ١٩٤٨) ، المجلد الثالث ، ص ٧٧٥ ، ص ٧٧٦ ، ص ٧٨٩ .

(٩) «مقالات جديدة فى النقد والتاريخ» (باريس ، ١٨٦٥) ص ١١٨ ، ص ١٢٢ .

ليس محرماً عليه أن يجرب مع الوقائع الاجتماعية ما يجربه العالم الطبيعي مع الوقائع الحيوانية : إعادة تكوين وحش استناداً إلى انطباع ذيل له أو تجويف سنّة^(١٠) وتأمّلات كوفيه عن الحيوانات قبل الطوفان استرعت تخيل العصر بشدة . إنها المأثلة التي كانت في ذهن زولا في حياته المبكرة وحياته المتأخرة كليهما . ولقد كتب زولا في عام ١٨٦٦ «اليوم في النقد الأبى والفنى يجب أن نحاكى العلماء الطبيعيين ؛ علينا واجب هو أن نجد الناس وراء أعمالهم ، وأن نعيد تشييد المجتمعات في حياتهم الواقعية بمساعدة كتاب أو صورة»^(١١). ولا يختلف الناقد والروائي على نحو أساسي ، وكلاهما عالمان أو يريدان أن يكونا عالمين. وفي التصدير لطبعة جديدة من روايته «تيريز راكوين» (١٨٦٨) أعرب زولا بأكبر جلاء عن هدفه العلمى . إن الكتاب هو عمل تحليلي على جسمين حيّين يمثل ما يفعل الجراح على الأجساد . وهذا هو جوهر ما قصده زولا فيما بعد بتعبيره «الرواية التجريبية» . إن المأثلة العملية تفيد في غرضين أساسيين ؛ إنها تدافع عن تناول أى مادة موضوع مهما تكن متدنّية أو منفرة ، وهى تدفع الاتهامات باللا أخلاقية . وإن الطبيب لا يمكن نقده في دراسة مرض تناسلى نشط ولا يمكن اتهامه باللا أخلاقية إذا ما بحث أسبابه وأشكال علاجه . وينتهى التصدير وزولا يفخر «بشرف الانتماء إلى جماعة الكتاب الطبيعيين»^(١٢) . لقد تأسس المصطلح وظل باقياً : أولاً بنون تفرقة كبيرة بينه وبين الواقعية ، وفى الآخر - فى القرن العشرين - مع تحديد يتفق مع نظرية زولا العلمية الحتمية تمييزاً عن مفهوم الواقعية الأكثر اتساعاً وعدم تحديد الصالح للتطبيق على أى فن مهتم بعرض الواقع .

لقد كان زولا على حق عندما زعم عام ١٨٨٢ أنه لم يتغير على الإطلاق . ولقد ظل المنهج هو هو ، وكذلك الهدف والعقيدة^(١٣) . والاختلافات بين زولا فى الفترة المبكرة من ١٨٦٦ إلى ١٨٦٨ ، وزولا المتأخر فى ١٨٧٩ - ١٨٨١ هى فى أقصاها المتعلقة بالتأكيدات.

(١٠) «أسطورة العصور القائمة على الخرافة» بإشراف ر. برت (باريس ، ١٩٢١) المجلد الأول ، ص ١٥ - ١٦ .

(١١) المائدة (٢٢) (يناير ١٨٦٦) وقد اقتبس هذا النص و . ج همنجز «أصل مصطلحي النزعة الطبيعية والطبيعي» ، مجلة الدراسات الفرنسية ، العدد ٨ (١٩٥٤) ص ١٠٩ - ١٢١ .

(١٢) التصدير (باريس ، ١٨٦٨) ، ص ٢ من المقدمة ، ص ٩ من المقدمة .

(١٣) «العملة» ، ص ٩ من المقدمة .

ففى الكتابات المبكرة احتفظ باهتمام قوى بشخصية الكاتب . والتعريف المعروف تماماً «العمل الفنى هو زاوية إبداع منظور إليه من خلال المزاج»^(١٤) يرد فى المجموعة المبكرة من المقالات النقدية التى سميت تسمية غير موفقة باسم «ضفائى» (١٨٦٦) رغم أن «الإبداع» اللاهوتى قد حل محله فيما بعد «الواقع» . وزولا حتى فى فترة متأخرة على أى حال لم ينكر دور الفرد . لقد كان فخوراً جداً بأنه كاتب ، بأنه مُحسِّن للجنس البشرى وأنه «عامل» ، ولقد كان أيضاً متعطشاً للشهرة برغم التضمينات غير الشخصية فى نظرياته التى تقتضى «تنحية» التخيل من على عرشه والاعتراف بالتجرد بالنسبة للشخص وموضوعات رواياته ، وبصفة عامة هناك إيمان بما هو نمطى وكلى . لقد نشر زولا الشعارات : «الوثيقة الإنسانية» ، «شريحة الحياة» ، «البروتوكول»^(١٥) مع كل النتائج الخاصة بتقبل عالم خيالى وبدون ترتيب وانتقاء وحتى اصطباغ مثالى . والتفرقة بين الفن والحياة ، بين الريبورتاج والرواية تم إلغاؤها . لكن كثيراً من هذا إشكالى ضد الرومانسية والفن الدعائى الشديد . وزولا فى الممارسة رغم دراسته للتقارير الحكومية وملاحظاته عن المناجم والصالونات ومكاتب السماسرة وأسواق الخضراوات والتكنات والمواخير وورش السكك الحديدية وما إلى ذلك يعرف تماماً جداً أن الروائى ليس مجرد مخبر صحفى ، وأنه «يكتسب الخلود ببث مخلوقات حية ، وبإبداع عالم وفق صورة يرسمها الإنسان»^(١٦) .

إن زولا هو ناقد أفضل وأكثر رهافة عملية عما هو معتاد الإقرار به عنه . إنه يمكن أن يسُخَط على نزعتة المادية المتبذلة تجاه الماضى الأكثر غرقاً فى القدم : «إننى لا أعبأ بالجمال أو بالكمال . إننى لا أعبأ ولو لذرة واحدة بالفروق العظيمة . إننى لا أعبأ إلا بالحياة والنضال والإثارة . إننى أشعر بالراحة بين جيلنا»^(١٧) . إنه يترك شكسبير لعظمته ، وقد ضاق ذرعاً من عرض مسرحية «ماكبث» . وهو يستبعد جوته

(١٤) «ضفائى» . من ٢٤ .

(١٥) «الرواية التجريبية» . من ١٠٢ ، من ٢٠٩ .

(١٦) «الرومانسيون الطبيعيون» . من ٢٩٨ .

(١٧) «ضفائى» . من ١١ .

باعتباره أثراً متخفياً^(١٨) . لكنه يستحسن وهو ينقد ويشخص معاصريه وأسلافه المباشرين . وأسألتهم هم ستندال ويلزاك وزولا : إذ يسمى ستندال فى عام ١٨٦٧ «روائياً الأعظم» ويمدحه بسبب تجرّده الشديد : لقد درس ستندال «الناس كما تُدرس الحشرات الغريبة وهو مدفوع بقوى قنوية . وإنسانيته لا تتعاطف مع إنسانية أبطاله : إنه قانع بأن يتم عمله التشريحي وهو يعرض ببساطة نتائج عمله»^(١٩) . وستندال المُصاغ وفق مثال زولا الخاص أو وفق صورة فلوير قد حلّ محلها - فى مقال مطول متأخر - صورة دقيقة ونقدية . إن ستندال يصفى طابع الغموض وهو يحيرنا بوصفه هاوياً ، لكنه أساساً إنسان بسيط . إنه ليس ملاحظاً ، بل هو بالأحرى منطقي لم يتأثر بعد بالعلم الحديث . وزولا يشعر الآن بشعور قوى بأن روايات ستندال مبتكرة تَمّت بالإرادة والاستنباط . وعلى سبيل المثال يبدو له جوليان سورل^(٢٠) «معقداً أشبه بالآلة لا يعرف الإنسان فى النهاية بوضوح كيف تعمل» . ونهاية رواية «الأحمر والأسود» لستندال هى ابتكار محض . إن جوليان يتسبب «فى أشكال الدهشة نفسها التى يسببها أرتاجنان» ؛ و«دير بارم» هى رواية من الروايات المكتوبة عن الجنّيات . وأخيراً فإن ستندال يُعدُّ على غير رغبة زولا «أبناً جميعاً» ، مثل بلزاك . لقد أوجد لنا التحليل ، إنه فريد ومتميّز ، لكن تنقصه الطبيعة الحسنة التى لدى الروائيين الأقوياء . إن الحياة أبسط من هذا^(٢١) .

والإعجاب ببلزاك أكثر دفئاً وحميمية رغم أن زولا لم يكتب عنه إلا القليل . لقد مجدّ بلزاك باعتباره «أب النزعة الطبيعية» ، إنه الكاتب الذى وصف كل فرنسا ، ورأى كل شئ ، وقال كل شئ^(٢٢) . لكن زولا يستهجن آراءه السياسية ، ويرسم تضاداً حاداً بين مقاصده الواعية وأشكال تعاطفه اللاشعورية . ففى مقال يرجع إلى عام ١٨٧٠

(١٨) فيليبتون عن «ماكبت» فى مجلة «بيان بيليك» (١٤ يناير ١٨٧٨) وجرى اقتباس الجملة فى فلوير : «رسائل إلى ترجنيف» (موناكو ، ١٩٤٦) ص ١٥٦ - ١٧٥ ومن جوله «حملة» ، ص ٦١ وما بعدها .

(١٩) مجلة «لانفينمنت ألتري» (٤ يوليو ١٨٦٧) . وقد اقتبسها همنجز فى مقال «تكريب زولا» فى مجلة اللغة الحديثة ، العدد ٧١ (١٩٥٦) ص ٢٥١ .

(٢٠) بطل رواية ستندال «الأحمر والأسود» (الترجم) .

(٢١) «الرومانسيون الطبيعيون» ، ص ٩١ ، ص ١٠٤ .

(٢٢) «حملة» ، ص ١٠٤ .

طرح المسألة بشكل جليّ : «إن بلزاك هو رجلنا : بلزاك الملكى والكاثوليكي قد عمل لصالح الجمهورية ، المجتمعات الحرة وبيانات المستقبل»^(٣١) . وفى مقاله عن بلزاك وهو حلقة من سلسلة «الرومانسيون الطبيعيون» (١٨٨١) التى تعد حافلة بالمراسلات مع السيدة هانسكا تحدث عن «نقص الوعي» عند بلزاك ، وهذا يرجع أساساً إلى «نقص الحس النقدى» . لقد كتب «أكبر عمل ثورى ، هو عمل- فى ظل حطام المجتمع المتفكك - تنمو فيه الديمقراطية وتؤكد مكانتها» . ورغم آرائه السياسية «فإن بلزاك طوعاً أو كرهاً يؤازر الشعب ضد الملك ، ويؤازر العلم ضد الإيمان»^(٣٢) . وأخيراً فى مقال حافل ببرنامج هو «الطبيعة» (١٨٨٢) يقول زولا مرة أخرى إن بلزاك «يمكن أن يعترف صراحة بأراء كاثوليكية وملكية ، ولكن عمله مع هذا هو عمل علمى وديمقراطى ، بالمعنى العريض للكلمتين»^(٣٣) ، وببصيرة عميقة بما يُسمى اليوم المغالطة الغرضية^(٣٤) ، وبإمكانية وجود بعض الوعي بالثنائية بين عمله ونظرياته يقول زولا متعجباً «كيف يمكن لعبقرية الإنسان أن تكون ضد قناعات ذلك الإنسان !»^(٣٥) .

ولابد أن فريدريك إنجلز قد عرف هذه الفقرات (أو عرف بعضها منها) عندما كتب رسالته الشهيرة إلى الأنسة هاركيس^(٣٦) عن الصراع بين أشكال التعاطف السياسية عند بلزاك والمحتوى المتدفق لعمله ؛ حتى إنه يعيد تقديم كلام زولا الأساسى بشكل لصيق . ومن غرائب التاريخ أن فكرة زولا قد أصبحت معيار عقيدة النقد الماركسى ، بينما النزعة الطبيعية عند زولا تلقى استهجاناً وإدانة من جانب النقاد الماركسيين البارزين من أمثال لوكاتش .

(٢٣) مجلة «لوراييل» (١٢ مايو ١٨٧٠) اقتبسها هنرى ميتران فى «زولا صحفياً» (باريس ، ١٩٦٢) ص ١١٠ - ١١٢ .

(٢٤) «الرومانسيون الطبيعيون» ، ص ٥٥ من ٦٢ ، ص ٦٣ .

(٢٥) «حملة» ، ص ١٠٤ .

(٢٦) يتفق النقاد على تسمية نزعة إبداء الحكم على الأثر الأدبى استناداً إلى نجاح المؤلف أو فشله فى التعبير عن غرضه بالمغالطة الغرضية . (الترجم) .

(٢٧) «الرومانسيون الطبيعيون» ، ص ٤٧ .

(٢٨) انظر المجلد الثالث من كتابى هذا بتاريخ النقد الأدبى الحديث .

ولذلك ومستقدال عند زولا هما الرائدان للرواية الطبيعية . وسانت - بوف وهيبوليت تين هما سيدا النقد الحديث . وسانت - بوف هو مؤسس النقد العلمى : استخدام السيرة بشكل جبرى . غير أن زولا - بطبيعة الحال - لا يستطيع أن يتفق مع تقديره المتدنى لباراك ويتهكم من تفضيله للناس الذين هم من الطبقة الثانية «بسبب رعبه الخفى من الأشياء الصاخبة سواء كانت كتباً أو ناساً»^(٢٩) . وزولا يكره الزيف البسيط والأدب الكامل الحافل بالمعنى الخبيث الخفى والابتساماة المفتعلة التى تخفى قوة أحكامه^(٣٠) . وسانت - بوف فى نظر زولا أنثوى للغاية ، رخو للغاية .

لكن هيبوليت تين كان «زعيم نقدنا»^(٣١) . وفى عام ١٨٦٦ أعلن زولا نفسه «تلميذاً متواضعاً له»^(٣٢) . وإن تأثير تين على نظريات زولا الحتمية لا يحتاج إلى تطوير . ولكن زولا فى الفترة المتأخرة قد خاب أملة فى موقف تين الحذر تجاه المعجب به وتطوره السياسى . والمقال المبكر فى «صفائتى» (١٨٦٦) تناول باستفاضة تين الفنان و«حبه للقوة والعظمة» و«أماله العاطفية تجاه القوة والحياة الحرة» . وهو يعترف بتواضع بأن تين مثقف للغاية بالنسبة له ، وحتى يعترف بتحفظ بأن نسقه «فيه شيء صلب ومتوتر ، شيء فيه تعميم وغير عضوى»^(٣٣) . غير أن «روح النسق» عند تين المتأخر أصبح يشكل مظلمةً أصيلة . ونحن نسمع أن تين «يرتدى زى الأستاذ» وقد أصبح «أكاديمياً مخلوع الفؤاد ، مذبذباً فى الفلسفة ، بهلواناً فى النقد»^(٣٤) .

وزولا فى فترته المبكرة وفكرته المتأخرة عرف ما هو الأمر المهم ، وما هو الذى سيكون مهماً فى التاريخ . إنه يؤمن بالتطور والتقدم ويرى نفسه وعقائده كجزء من التيار المتدفق العنيف . إن الرواية إنما تتركب أعلى الموجة ، إن الرواية تعكس العالم الجديد وتستخدم مناهج العلم . ويقول زولا إن المسرح يتخلف وراء الرواية :

(٢٩) «أمشاج» ، ص ١٠٧ .

(٣٠) «وثائق أدبية» ، ص ٢٢٠ .

(٣١) «الرواية التجريبية» ، ص ١٨٠ .

(٣٢) فى رسالة ٢٥ يناير ١٨٦٦ اقتبسها همنجز فى مجلة اللغة الحديثة ص ٢٤٩ .

(٣٣) «صفائتى» ، ص ١٥٩ ، ١٧١ .

(٣٤) «حملة» ، ص ١٩٧ .

وهو برسالة حياة ممتدة كناقذ مسرحى يندد بأشكال الجبن والتقاليد ، كما يندد بالمبالغات العاطفية والرومانسية على خشبة المسرح الباريسية . وزولا كان يأمل دائماً - كما كان يتنبأ - بأن الدراما - على الأقل - سوف تسير فى مضاهاة الرواية . إن المسرح «هو القلعة الأخيرة للتقاليد» . إن سارديو لا ينتج إلا «لعبة مسلية غريبة» : وبومانس الابن هو واعظ . ويحترنا زولا من أن المسرح «سوف يكون طبيعياً أو لن يكون شيئاً»^(٣٥) .

والشعر لابد أنه تسبب فى خيبة أمل زولا . إن الشعر يرفض رفضاً باتاً أن يصبح طبيعياً . وزولا فى شبابه قد كتب قدراً كبيراً من النظم الرومانسى ، وهو جو كان المثال الواضح . لكن سرعان ما نقده زولا : «لأنه وضع حجاباً بين الأشياء وغيوتنا»^(٣٦) . وهاجم - فيما بعد - بعنف المجموعات الأخيرة من شعره بسبب غموضها وتناقضها وما فيها من فلسفة للخوارق . ويدت له قصيدة «الحمار» كلاماً غامضاً غير معقول . إن هوجو «جبار وأجوف» ، إنه رجل من الماضى السحيق تماماً وقد ضاع فى عصر العلم^(٣٧) . لكن الهجمات العنيفة صامتة بشدة بالنسبة لروايات هوجو . وقد أنكر زولا أنه هو نفسه قد تعلم شيئاً من «أحبد نوتردام» و«البؤساء» . ويشكل كلى فإن الشعر بدا لزولا لعبة ألغاز غير منطقية . ويدون ما يدعو للدهشة بدا شعر مالارميه له خيطاً من مجرد كلمات^(٣٨) . ولكن سمح للشعراء بتعاطف «بأن يضعوا الموسيقى ، بينما نحن نعمل»^(٣٩) .

إن «العمل» يعنى الرواية الواقعية وفن التصوير الجديد . وفى فترة مبكرة توصل زولا إلى الدفاع عن الفنان كوربيه كمصور فنان وتجادل ضد استغلاله من جانب الذين يريدون أنه صاحب نزعة فوضوية متطرفة . إن كوربيه هو «فنان الجسد» مثل فيرونيس وتيتيان ، بينما يريدون أنه لا يعجب إلا بالمحتوى^(٤٠) . وقد ساهم زولا فى الدفاع عن الفنان مانيه أولاً لتحديه للتقاليد الأكاديمية ، ولكنه تعاطف معه على نحو متزايد لفنه الواقعى . وزولا لم يكتف بتقدير «طبيعته على نحو ما هى عليه» باعتبارها فناً تصويرياً ،

(٣٥) «الرواية التجريبية» ، ص ١١٥ ، ص ١١٩ .

(٣٦) «ضغائنى» ، ص ٨٤ .

(٣٧) «جملة» ، ص ٢٥ .

(٣٨) «وثائق» ، ص ١٤١ .

(٣٩) «الرواية التجريبية» ، ص ٨٧ .

(٤٠) «بيرون وكوربيه» فى «ضغائنى» ، ص ٢١ - ٢٤ - ص ٢١ .

تصوير ، بل عرف كيف يشخص حماقته الشديدة الدهشة ، وتجاوزاته الملونة فى لوحة «إفطار على الكلاء» أو التأثيرات المضادة فى لوحة «أوليسيبا» ؛ حيث جسد البنت العارى «غير متحشم كما يجب أن يكون»^(٤١) . لكن زولا خاب أمله فيما بعد بالنسبة لمآليه والانطباعيين بصفة عامة . لقد هربوا إلى الريف ، ولم يحققوا آماله بأن يكونوا فناني الحضارة المرنية الحديثة . وزميله القديم فى الدراسة بول سيزان لم يبد له سوى «عبقرية مبهضة»^(٤٢) .

والنقد الفنى - رغم أنه ضخم - لم يكن سوى مقدمة فى حملة زولا الكبرى من أجل فن جديد للفن . وكانت الرواية هى ساحة المعركة الفعلية أو هى الورشة الكبيرة . ولقد كان فلويرير البطل الرقيق العظيم الذى أعجب به زولا أيضا كشخص وكصديق . ومع أوائل ١٨٦٦ هُلل له باعتباره الشاعر الكيميائى ، «الفنان المصور الآلى»^(٤٣) . وبعد وفاته وصفه بأنه متأثر ومؤثر . ومع فلويرير تحولت صيغة «صاحب النزعة الطبيعية» إلى «الفنان الكامل» صاحب الأسلوب ، صاحب البلاغة . وتحفظات زولا وردت فى مقال تأييني . إن فلويرير مفرط فى نزعة العدمية ، مفرط فى كآبته ، وهو ينقصه الحس «بتطور الأدب» الذى تصوره على نحو زائف بأنه مستقل عن المجتمع . وهو تنقصه ثقة زولا بالمستقبل^(٤٤) .

وعلى نحو استيعابى نجد أن زولا أشد الناس كرما بالنسبة لأتباعه . لقد أثنى على بوديه فى كل المناسبات وإن كان هذا لنوع متعلقة بالسير الذاتية اشتكى من حب بوديه لإقليم البروفنسال الذى يضم حتى الريح الشمالية العنيفة الباردة الجافة التى تهب على المقاطعات الفرنسية الواقعة على البحر الأبيض المتوسط^(٤٥) . ولم يكن لديه سوى المديح لموياسان الذى ساهم بقصته «تكوير الأمعاء» فى «سهرات دى مدان» (١٨٨٠) وهو مجلد جرى تصميمه كعرض لأحوال المدرسة^(٤٦) . ولقد مدح ج - ك.

(٤١) ضفائتي ، ص ٢٥٢ ، ص ٢٥٩ ، ص ٢٦٧ - ٢٦٩ .

(٤٢) بالنسبة للتعليق انظر جورج هيرد هاملتون «مآليه ونقاده» .

(٤٣) مجلة «لاتضمينت» ٢٥ أغسطس ١٨٦٦ إلى تعبئة من هنجز .

(٤٤) الرواية التجريبية ٢١ ، ص ١٠١ .

(٤٥) «حملة» ص ٣١٥ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٦ ، ص ٢٦٤ مرتبة فى «أمشاج» ص ٢٨٤ - ٢٨٩ .

هويسمان^(٤٧) على الأقل بالنسبة للروايات الطبيعية المبكرة ، وإن كان سرعان ما أترك أن هويسمان «يضيف طابعاً مشذباً أكثر مما يجب ، ويعذب ويرهق جملة بإفراط ، وكان هذه الجمل جواهر يصقلها»^(٤٨) . وهو قد رفض باستمرار أن يعد رأس مدرسة الطبيعيين ، كما أن لديه رعباً من السلطة وجموداً وإحساساً أصيلاً بالتاريخ الذي يعرف أنه يفوقه ويخرسه بشيء جديد ومعاد .

مثل هذه الضربات أنهالت على زولا في أواخر حياته . ولابد أنه استمتع بصرخات دعاة النزعة المادية المبتذلة الفجة ضد رواياته؛ حيث إنه يجب أن يحرك المياه الراكدة ويصدم البورجوازيين . ولابد أنه استنكر الطابع البريطاني الذي رفع دعوى على مترجمه ونشره هنري فيزتلي في إنجلترا ؛ فمثل هذه الدعوى هي من قبيل الاحتشام المتكف^(٤٩) لدى البريطانيين . لكن لابد أنه استاء من «بيان الخمسة ضد روايته (الأرض)» (١٨٨٧) وهو بيان واضح أن كاتبه ج - هـ . روسني الذي اتهمه صراحة بالتعويض عن العقم الجنسي من خلال التخيلات الوحشية الشاردة في روايته عن الفلاحين^(٥٠) . ثم جاءت الردة الدينية عند ج - ك . هويسمان الذي استهجن في مقاله «الجورب» (١٨٩١) زولا بسبب «نزعة المادية» وبسبب «احتفائه بالقوة الفجة وتآلب النفائس العتيقة المحفوظة في الخزائن وبسبب «النزعة الأمريكية الجديدة في الأخلاق»^(٥١) .

والذين هم أقل في نزوعهم الشخصي - وإن كانوا أقل في الدلالة على التغير - هم النقاد المعادون للنزعة الطبيعية الذين جذبوا الأنظار في ذلك الوقت . فكتاب «الرواية الروسية» (١٨٨٦) من تأليف ملشيور دي فوج بيرهن على وجود قوة كبيرة معادية للنزعة الطبيعية . وزولا قد عرف ترجميف وأعجب به كما فعل فلوبيير وهنري جيمز ، ولقد رحبوا جميعاً بما قرأوه لتولستوى . لكن تصدير دي فوج يعرض الرواية

(٤٧) جوريس - كارل هويسمان (١٨٤٨ - ١٩٠٧) : روائي وناقد فني فرنسي من أصل هولندي تعلم في باريس ، وكتب قصائد مثوية روايات من داخل النزعة الطبيعية - (المترجم) .
(٤٨) «عملته» ، ص ٢٠٥ .

(٤٩) بالنسبة للتفاصيل انظر الكتيب «الأب الضييع» الذي أعاد نشر المناقشة التي دارت في مجلس العموم عند بكر : «وثائق» ، ص ٢٨٢ وما بعدها .

(٥٠) في الصفحة الأولى من صحيفة (الفيجارو) (١٨ أغسطس ١٨٨٧) انظر بكر ، ص ٢٤٤ - ٢٤٩ .

(٥١) «الجورب» (باريس ١٨٩١) ص ٢ .

الروسية على أنها ترياق ضد اللاأخلاقية وعدم الاكتراث العلمى فى الرواية الطبيعية الفرنسية ، ودى فوج (١٨٤٨ - ١٩١٠) كان نبيلاً فرنسياً محافظاً خدم فى السفارة الفرنسية فى مدينة سنت بطرسبرج . وهو قد أعجب بترجنيف وتولستوى لما تتصف به روحهما من حنو وتسامح مسيحى ، وقد عارض كل هذا بالنزعة الساخرة والتشاؤم المتفجرين عند الفرنسيين . ولقد ركّز نيرانه التى يطلقها على رواية «بوقارو وبيكوشيه» لفلوير وعلى نزعتها الواقعية التى «بدون إيمان ، بدون انفعال ، بدون أريحية» . وإن الروس والإنجليز (جورج إليوت بصفة خاصة) بالرغم من انسلاخهم الشخصى عن العقيدة المسيحية يحتفظون بمزاجها القوى مثل أجراس الكنيسة التى تدق حتى عندما تستخدم لأغراض دنيوية»^(٥٦) . إنهم دائماً شهود عيان على اللامتناهى . وتعاطف دى فوج يتوقف عند دوستوفسكى الذى يتناوله بمظهر محير على أنه «إرميا السجن» ، إنه «شكسبير مصحة الجنون» . وهو يتحدث بإحساس عن رواية «الجريمة والعقاب» ، لكن كل الروايات المتأخرة تلوح له مخيفة ولا تُقرأ^(٥٧) .

ويُعجب دى فوج بتولستوى باعتباره واحداً من أكبر العظماء ، لكنه يرى فيه «داعية من دعاة النزعة العدمية» أو على نحو متناقض باعتباره يربط «عقلية الكيميائى الإنجليزى بروح البوذى الهندى»^(٥٨) . ولقد أسس دى فوج النموذج التعس الذى جعل الروائيين الروس نوعاً من المجانين المهمين المستثنين وجداً ، لكن كتابه هو الذى رسم القطيعة الحاسمة . ورغم أن كتابه محدود فى الاستبصار النقدى فإنه كان نقطة تحول فى العلاقات الأدبية بين الشرق والغرب .

وبينما كان دى فوج يتنبأ بالإحياء الدينى الكاثوليكي مع بداية القرن بدأ النقاد الآخرون فى تحليل العالم الموضوعى الذى افترضه زولا أيضاً فى النقد . فجول لومير وأناطول فرانس أعربا - بشكل كبير - عن النزعة النسبية الكاملة التى يمكن أن يقودها علم نفس خاص بالنزعة الأنا واحدية .

(٥٦) «الرواية الروسية» (باريس . ١٨٦٦) من ٢٤ من التصدير ، من ٦٢ من التصدير .

(٥٧) المصدر السابق ، من ٢٥٥ ، من ٢٦٢ ، من ٢٦٥ - ٢٦٦ ، من ٢٦٨ .

(٥٨) المصدر السابق ، من ٢٨٠ - ٢٨٢ .

جول لومیتز

(۱۸۵۳ - ۱۹۱۴)

من الصعب أن نُميِّز بين النظريتين الأساسيتين عند لوميتز وأناتول فرانس كليهما ؛ فالنظريتان برزتا من النزعة الشكية ونزعة الهواية الهوائية عند الفيلسوف إرنست رينان ، وواصلتا الجانب الشكلي عند سانت - بوف . لقد عبر أناتول فرانس عن نفسه على نحو أكثر بروزاً وحدة بقدر الإمكان ، لكن لوميتز يتفوق عليه ، وكان بلاشك الناقد الأدبي الأفضل ؛ لأنه تغلغل على نحو أكبر في النصوص ، وكان أكثر التصاقاً بها ، بينما النقد الأدبي عند أناتول فرانس لم يكن إلا نشاطاً ثانوياً نسبياً يرافق إنتاجه الروائي الفني . ومجلات لوميتز الثمانية عن «المعاصرين» (سبعة مجلدات ١٨٨١ - ١٨٩٩ ؛ المجلد الثامن ١٩١٤) رغم أنها مشبعة ؛ فإنها تمتد امتداداً كبيراً وتحتوي على دراسات هامة . والأربعة مجلدات التي تشكل كتاب أناتول فرانس «حياة الأدب» (١٨٨٨ - ١٨٩٤) أخف بشكل كبير . والكتابان - رغم أنهما يرتبطان تقريباً بالمزاج والمناهج والفوق قد تحركا - على نحو غريب بما فيه الكفاية - في اتجاهين متضادين للطفيف العقلي . لقد أصبح لوميتز معادياً شديداً لقضية دريفوس ، وأصبح أخيراً عضواً في جماعة «العمل الفرنسي» . ولقد ألقى أناتول فرانس مرثية على قبر إميل زولا وأصبح شبيوعياً .

وعلى أي حال ، انشبك الاثنان في البداية مع الأعداء أنفسهم : النزعة القطعية والنزعة الطبيعية ، وانتهيا إلى النتائج النهائية نفسها . وواضح أن لوميتز هو الذي نقل مصطلح الفنانين المصورين «النزعة الانطباعية» إلى النقد الأدبي ، وبخل في جدال انطلاقاً من نظرية ذاتية معائلة في نظرية المعرفة . «إن الأعمال تمرّ بمرآة لعقلنا ؛ لكن لما كانت السيروية ممتدة ، فإن المرآة تتغير في الوقت نفسه . وعندما يحدث بالصدفة أن يعود نفس العمل ، فإنه لا يعود يسقط الصورة نفسها»^(١) . ولوميتز في شبابه كان مفتوناً بكورني ، ويكاد يكره راسين تماماً ؛ وقيماً بعد افقتن براسين ، أما كورني فإنه يخلفه إنساناً بارداً . إن الإنسان متغير وغير متناسق ، والناقد لا يستطيع أن يفعل سوى أن «يحدّد الانطباع الذي يتركه هذا العمل الفني في لحظة بعينها علينا ؛ حيث يترك الكاتب نفسه الانطباع الذي بدوره قد تلقاه من العالم في ساعة محددة»^(٢) .

(١) «المعاصرون» ، المجلد الثاني ، ص ٨٤ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٨٥ .

وهكذا فإن الانطباع اليوم لا يمكن أن يترك انطباع الغد . والنقد «هو عرض عالم على أنه شخصى نسبى ، وأنه قائم على العيب ، ومن ثم فإنه مهم أهمية ما تشكّله الأجناس الأدبية الأخرى»^(٣) . إنه لا يمكن أن يكون سوى «فن الاستمتاع بالكتب وإثراء انطباع الإنسان عنها وتهذيب هذا الانطباع»^(٤) . والنقد الذى يؤمن بالنسق أو بكيان من العقائد على نحو ما عند لوميتز هو نقد خاطيء . لا توجد أجناس أدبية ولا توجد هرمية للأجناس الأدبية ، ولا يوجد تاريخ تطورى . والقطيعة بين الإعجاب والتقبل على نحو ما تقبل لوميتز المسألة ليست فحسب بآنسة تدعو إلى الرثاء بل هى أيضا زائفة . «إن الإنسان يُعدُّ ما يحبّه رائعا»^(٥) . ليس الناقد قاضياً؛ فهو ليس إلا قارئاً . إنه يحتاج إلى «تخيل عاطفى» ليستمتع بكل أنواع الأعمال الفنية بل وحتى التى فى الماضى السحيق . ولوميتز على وعى شديد بالحس التاريخى الحديث وبقاء الماضى داخلنا . «إن العقل الحديث» يبدو أنه مكوّن من عدة عقول ؛ ويمكن للإنسان أن يقول إنه يحتوى على عقول القرون التى ولّت»^(٦) . ولوميتز نفسه قد بدأ كمؤرخ أدبى أكاديمى بدراسات عن الكوميديا فى فرنسا القرن الثامن عشر وعن تفسير كورنى لأرسطو^(٧) . وكتبه الخفيفة المتأخرة التى هى عن فنلون (١٩٠٨) وراسين (١٩١٠) كانت عودة إلى حبه القديم . ولكنّه - وهو يتجادل ضد برونتيير - اعترض بشدة على الفكرة الكلية الخاصة بالتراث وعبادة الماضى . وقد أعلن بحزم ، بل وحتى جهره ، «نزعتة فى التحديث» . «أليس خطئى أنني أفضل بالأحرى أن أعيد قراءة فصل كتبه السيد رينان عن موعظة لبوسويه ، كما أفضل رواية لفونس دوديه «ناياب» على «أميرة كليف» أو كوميديا لميلاك عن كوميديا لموليير»^(٨) . وقد شنّ لوميتز فى مقال عن جاستون باريس هجوماً كاسحاً شاملاً ضد الافتتان بالقديم الذى «هو أكبر الانشغالات الإنسانية عُقماً» وهو يلائم الناس الذين «يسلّون ذكاهم بالمصاعب والمشكلات السهلة» . وفى الأعماق نجد أن

(٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٤١ .

(٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٤٢ .

(٥) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٨٥ .

(٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦٤ .

(٧) «الكوميديا بعد موليير ومسرح دى نيكورت» ، باريس ١٨٨٢ «كورنى وفن الشعر لأرسطو» ، باريس ، ١٨٨٨ (المؤلف) .

(٨) «المعاصرون» ، المجلد الأول ، ص ٢٢٩ .

الباحث «يحتقر الشعراء والروائيين والنقاد والصحفيين». وبالفعل نجد أن «فقه اللغة يحول بينه وبين فهم الأدب». «إن ثلاثة أرباع نصوص العصور الوسطى تنزّ بثقل لا يطاق». وإن الافتتان بالماضى هو عبادة الأسلاف العاطفية، وهو مصمم على نحو يبرهن على طيبة قلب المرء^(٩). وإن نغمة الإحباط والتحدى لا يمكن أن تخطئها العين: إن لوميتز يستمتع بباريس عصره، ويستمتع بالروتين اليومي للصحافة الأدبية، ويستمتع بمعظم أنواع الفن الحديث: البرناسيين، سلى برويوم، فرانسوا كويي، بودلير، بالرغم من تنقيبه الصيباني عن الآراء المبالغ فيها^(١٠)، الأخوان جونكو، وحتى زولا. ولوميتز يستبعد نظريات زولا، ويسخر من فجائحاته وأرائه المستحيلة، ولكنه يصل في النهاية إلى أنه يؤلف ملحمة «متشائمة مؤثرة عن النزعة الحيوانية الإنسانية»^(١١). ويستمتع لوميتز استمتاعاً شديداً بالمسرح المعاصر. وقد نشر عشرة مجلدات من كتابه «انطباعات عن المسرح» (١٨٨٨ - ١٨٩٨). وقد رحّب بهويسمان وأناتول فرانس وكذلك رحّب بموباسان. وهو لا يتعاطف مع القصة القصيرة إلا عند حدود أناتول فرانس. وهناك مقال متأخر عنوانه «التأثير الحديث للأدب على أهل الشمال الأوربي»، وقد هاجم فيه الإعجاب بالأديب النرويجي إيسن كما هاجم الروس. وقد حدد نقاطاً حقيقية عندما احتجّ بأن العاهرات القديسات لسن اختراعاً روسيا، فالنساء اللواتي كنّ يتبعن صوت قلوبهن كنّ معروفات عند جورج صائد؛ وتلك الموضوعات المتكررة الدالة والأفكار تظهر من جديد بقتاع جديد عند أناتول فرانس؛ حيث أشعت بوجودها أصلاً. وهو يستنكر تدريبه في «النزعة العنصرية الأدبية» في النهاية، ويدرك (واعتقد أن هذا تم لأول مرة) أن النقد هو الحكم الذي هو على أي حال «انطباع مسيطر عليه وتضيئه الانطباعات المسيقة»^(١٢). وهو قد بدأ يلتفت إلى الكلاسيكية والنزعة المحافظة. والمقالات الصاخبة للغاية عن لامارتين وفيلون تيرهن على أنه كان هناك دائماً من تيار تحتى من الكاثوليكية العاطفية فيه. أما وجهات نظر بدايات القرن العشرين تجاه الكلاسيكية الفرنسية فإنه كان هناك نذير بها.

(٩) المصدر السابق، المجلد الثالث، ص ٢٢٠.

(١٠) المصدر السابق، المجلد الرابع، ص ٢٠.

(١١) المصدر السابق، المجلد الأول، ص ٢٨٤.

(١٢) المصدر السابق، المجلد السادس، ص ٢٦٨.

أناطول فرانس
(١٨٤٤ - ١٩٢٤)

لقد طرح أناتول فرانس جدلاً حول النزعة الذاتية الكاملة بأكبر قوة ورشاقة محكمتين . وفي التصدير لأول مجلد من كتاب «الحياة الأدبية» (١٨٨٨) صاغ أناتول فرانس الوضع على نحو يمكن تذكره بأكبر قدر :

«إن الناقد الجيد يقصّ مغامرات نفسه بين الروائع . لا يوجد نقد موضوعي أكبر مما يوجد فن موضوعي ، وكل أولئك الذين يخدعون أنفسهم إنما قد طرحوا أي شيء غير أنفسهم في عملهم ، وهم أكبر ضحايا أكبر وهم خادع . والحقيقة هي أن الإنسان لا يستطيع إطلاقاً أن يخرج عن نفسه ، وهذه بلوى من أعظم بلاويها . فماذا يمكن ألا نعطيه حتى نرى للحظة السماء والأرض باللعين السطحية لذاته أو لفهم الطبيعة بالعقل الفج البسيط لإنسان الغاب؟ لكن أهذا محرم علينا؟ إننا لا نستطيع - مثل تريسباس - أن نكون رجالاً ونتذكر أننا كُنّا نساء . إننا منغلَقون في شخصيتنا كما لو كنا في سجن دائم ... على الناقد أن يقول إذا كان صادقاً : أيها السادة إنني شارع في التحدث عن نفسي في ارتباط بشكسبير أو راسين أو بسكال أو جوته»^(١) .

وواضح أن علم الجمال والنظرية حافلان بالضلال . «علم الجمال ليس قائماً على أي شيء صلب . إنه قلعة في الهواء»^(٢) ، و«نحن لا نعرف اليوم عن قوانين الفن أكثر بكثير عن سكان الكهوف عند فيزيير الذي تتبّع الفيل العملاق المنقرض والرنة بنقطة من ثاني أوكسيد السليكون على العظم أو العاج»^(٣) . إن النقد لا يمكن على الإطلاق أن يصبح علماً ؛ حيث يكون عليه أن يعرف أن كل كتاب له عديد من النسخ المختلفة بقدر ما يوجد قراء ، و«إن القصيدة مثل النظر الطبيعي الذي يتغير مع العيون التي تراه في العقول التي تدركه»^(٤) . والشئ الوحيد الذي يستطيع أن يفعله الناقد هو تسجيل اللذة التي يمنحها له العمل : «النذرة هي الشئ الوحيد الجدير بالقيمة» ، لكنها أيضاً «علّة التَنَوُّع الأبدى لأحكامنا»^(٥) . لا يوجد شيء اسمه التراث أو الاتفاق العام . ويعترف أناتول فرانس بأن «الرأي الأكثر عمومية يفضل أعمالاً بعينها . ولكن هذا يرجع

(١) «الحياة الأدبية» ، المجلد الأول ، ص ٦ .

(٢) «المصدر السابق» ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٥ .

(٣) و . ج . س . بيفيانك - هواندي في باريس عام ١٨٩١ ، باريس ، ١٨٩٢ تصدير بقلم أ . فرانس ، من ١٣ من التصدير .

(٤) «الحياة الأدبية» ، المجلد الأول ، ص ٣٣٢ .

(٥) مجلة «لوتامب» ، ٦ نوفمبر ١٨٩٢ (مقال لم يُجمع) .

إلى التحامل ، ولا يرجع إطلاقاً إلى الاختيار أو الأفضلية التلقائية^(٦) . وأناتول فرانس فى جداله مع برونتيدير ينكر كفاحه من أنه يوجد اتفاق أدنى عما هو الفن وما ليس بفن . وعندما تحين ساعة رسم القائمتين فإنه ما من فهم يكون ممكناً^(٧) . ويسخر أناتول فرانس من خرافة الأسماء الكبيرة . «فالشاعر أوسيان طالما يُعدُّ قديماً فإنه يبدو مماثلاً لهوميروس . وهو يحقّق به الزنراء ؛ لأن الإنسان يعرف أنه ليس ماكفرسون»^(٨) . ولا يوجد ببساطة رأى فى الأدب لا يمكن نقضه بسهولة ، ولا نجد إلا حالات نادرة يعترف فيها أناتول فرانس بأن النزعة الشكية المتطرفة تهزم نفسها . «إذا ماشك الإنسان فإنّ عليه أن يصمت»^(٩) . وهو - يصدق - ينكر أنه ناقد . «لن أعرف مطلقاً أن أدير الآلات التى تُترس التى يضع فيها بعض النبهاء الحصاد الأدبى لكى يفصلوا الحب عن القش» . ولكن هناك قصصاً عن الجنيات . إن الناقد يكتب «قصصاً عن الأدب»^(١٠) ، ويعد كل شيء فإن النقد هو ابن التخيل ، وهو على نحو ما عمل فنى^(١١) .

إنّ الأمر مطروح بشكل فطن وبشكل حاد ، ويمكن أن يضع أولئك الذين يتقبلون نظرية المعرفة المتضمنة فى هذه العبارات : عدم الثقة بالعقل والشك فى الواقع . وأناتول فرانس - فعلاً وبالطبع - شأنه شأن أى ناقد آخر ، يزعم أن انطباعاته مهمة للآخرين ، ونوقه الخاص يتوق للسلطة ، رغم أنه من الناحية النظرية يمدح التسامح التاريخى الشامل الذى يسمح لنا بأن نحب كلا من شكسبير وراسين^(١٢) . وفى عرض تحليلي مدمر لرواية «الأرض» لزولا استطاع أن يقول : «إنه ينقصه النوق ، ولقد توصلت إلى الاعتقاد بأن نقص النوق هو الخطيئة الغامضة المذكورة فى الكتاب المقدس ، إنه الخطيئة الكبرى ، الخطيئة الوحيدة التى لا توجد أى كفارة لها»^(١٣) . ونوق أناتول

(٦) «الحياة الأدبية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٦ .

(٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٢ .

(٨) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٨ .

(٩) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٩ .

(١٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٢ .

(١١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٦٢ .

(١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٥١٧ .

(١٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٠ .

فرانس الخاص يسهل تحديده : إنه يستهجن النزعة الطبيعية ، إنها تتجاوز الطبيعة والتواضع والجمال^(١٤) . وفي عرضه التحليلي لرواية «الأرض» يشتط لدرجة أنه تمنى ألا يكون زولا قد ولد أصلاً ، وإن كان يعترف دائماً «بعبقرية قوية فجأة» كامنة فيه . وبالفعل يمدح «الحيوان الإنساني» و«الكارثة» مع تحفظات ، وذلك في فترة طويلة قبل أن يسامح زولا عن دفاعه عن دريفوس^(١٥) . ومن المؤكد أن أناطول فرانس أعجب بالفضائل الكلاسيكية الخاصة بالنورانية والإيجاز والبساطة : «دافنيس وكلو» و«أميرة كليف» ، «كانتيد» و«مانون ليسكو» كلها خفيفة ؛ لدرجة أنها «تطير عبر العصور»^(١٦) . وأناطول فرانس يمدح بوداير رغم أنه يتفق على أنه كان «مسيحياً سيئاً للغاية» بل حتى «إنساناً حقيراً» ، ولكنه كان شاعراً ومن ثم كان إلهياً^(١٧) . غير أن كل هذا يصعب أن يكون جديداً أو غير معتاد . وما كان مهماً – بجانب النظرية ضد التجذر عند كل من لوميتير وفرانس – هو بالأحرى الشكل : الكمال الذي أحرزه في «المحاضرات» النقدية .

إن الرشاقة والسحر في مئات المقالات هذه – وأغلبها عن موضوعات سريعة الزوال – تستحيل المغالاة فيها . لقد تجع سانت – بوف في الشكل من قبل ، ولكن ضمن نماذج أكثر تعديداً مع وشائج أكثر تاريخية وأكثر عقلانية . ولقد انغمس لوميتير وفرانس في كل الأحاييل التي تطورت منذ هازلت عن الذكريات المتعلقة بسير الحياة الذاتية واللمحات الشخصية والخيال الميتافيزيقي والإثارة الانطباعية والمحاكاة التهكمية والهجاء لتحقيق هدفهم بشغل القارئ وإغرائه . والعرض التحليلي الذي قدمه لوميتير لكتاب «الحلم» لزولا – على سبيل المثال – يعيد حكى حبكة الرواية بالأسلوب الواضح أنه غير مدروس والخاص بالخرافة في العصور الوسطى أو قصص الجنيات ، وهينئذ يقتبس فجأة الفقرات «الفسايولوجية» لكي يخلص مع الإدراك النقدي الأصيل إلى أنه

(١٤) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٥ .

(١٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٢ : المجلد الأول ص ٨٠٠ . وبالنسبة للملاحظة الكلية انظر : موريس كهن : «أناطول فرانس وأميل زولا» (باريس ، ١٩٢٧) وقد أظهر المؤلف بشكل مقنع أن فرانس لم يغير رأيه بالنسبة لأن زولا بسبب قضية دريفوس .

(١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٥١١ .

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٤ ، ص ٣٩ .

يوجد «تفاوت هائل بين المحتوى والشكل» وهو شيء غير سار ومدعاة للاشمئزاز^(١٨) . ولقد طرح لوميتز وجهة نظره وأظهرها متفكّهاً في مساحة موجزة . وفرانس يحقق الشيء نفسه في مقال موجز عن «مراسلات» فلويير . وهو يبدأ بذكرى زيارة قام بها لفلويير ووصف الشخص والآراء العنيفة التي أعلنها ، ثم يستدير إلى «المراسلات» لكي يجد أن ذكرياته قد تآكلت . لقد كان فلويير «فظاً وشفوقاً ، متحمساً ومجداً ، صاحب نظرية متوسط الألفية وعاملاً ممتازاً وإنساناً طيباً وعظيماً» . ولقد كتب إلى لويز كوليت كما لو كانت كلبة حسناء . ولم تكن لديه عاطفة سوى عاطفة الأدب^(١٩) .

وليس الأمر سوى تخطيط بسيط تمّ من فسيفساء غير فنية واضحة للذكريات والاقتباسات والآراء ، لكنها تحقق غرضاً على مايرام : إننا نعرف الرجل والكتاب وما يعتقد الناقد في كل هذا . وهذه بالتأكيد مهمة واحدة للنقد . لقد أنكر لوميتز وأناتول فرانس الكفاح القديم عبر العصور بحثاً عن نظرية للأدب وعن فهم عقلى للفن ، لكنهما قد أعادا التأكيد - فى التطبيق - على الوظائف الثرة للنقد : تحديد النوق وصياغته .

(١٨) «المعاصرون» ، المجلد الرابع ، ص ٢٧٩ وما بعدها .

(١٩) «الحياة الأدبية» ، المجلد الأول ، ص ٢٥٥ .

المصادر والمراجع (عن لوميتروفرانس)

I quote Lemaître, *Les Contemporains*, 8 vols. Paris, 1903-18; and Anatole France, *La Vie littéraire*, 2 vols., from *Œuvres complètes illustrés*, Paris, 1950. There are chapters on Lemaître in three mediocre surveys: Georges Renard, *Les Princes de la jeune critique*, Paris, 1890; Ernest Tissot, *Les Evolutions de la critique française*, Paris, 1890; and Alexandre Belis, *La Critique française à la fin du XIX^e siècle*, Paris, 1926. Belis also has a chapter on Anatole France. Anette Antoniu, *Anatole France, critique littéraire* (Nancy, 1929), is a careful thesis. Maurice Kahn, *Anatole France et Emile Zola* (Paris, 1927), corrects a common misconception.

(۲)

هیبولیت تین

يستثير اسم تين اليوم على نحو شبه اضطرارى ثلاث كلمات : العرق ، الوسط ، الآن . لقد عُرف بأنه مؤسس علم اجتماع الأدب . لكن يتوَلَّد لدى الإنسان انطباع بأنه - على الأقل خارج فرنسا - لم يعد يُقرأ بأى حال من الأحوال . والكتاب الذين يدرسون الأدب الإنجليزي ويعرضون لهذا الأدب لا يكونون يشيرون - على الإطلاق - إلى كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزي» . وحتى فى فرنسا فإن شهرته مشكوك فيها : فيما عدا الأخصائيين فإن مكانته الفريدة المعقدة للغاية فى تاريخ النقد تبدو مجهولة أو مساء فهمها .

وصيغة «العرق - الوسط - الآن» لقيت نقداً مريباً . فكلمة «العرق» - التى أساء النازيون استخدامها أساساً - تبدو مفهوماً غير موثوق به اليوم على الأقل فى الدراسات الأدبية . ونحن نشك فى أن هناك رابطة ضرورية بين المعالم الفيزيائية والعادات الذهنية الخاصة . إننا لا نستطيع أن نعتقد بوجود «عرق» فرنسى أو إنجليزى أو ألمانى . وتقلُّ ثقتنا فى الإيمان بوجود ثبات وتميز كامل للخصائص النفسية المقابلة ، ومن ثم تقلُّ ثقتنا فى أشكال التراث الأدبى . و«الآن» يبدو بالأحرى مفهوماً غامضاً أو يُعد من نافلة القول . وفى مقدمة كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزي» باعتباره الشاهد الكلاسيكى التقليدى لنظرية تين يجرى تعريف «الآن» بأنه «السرعة المتحصلة» أو «الزخم المتحصل»^(١) للسيرورة التاريخية . و«الآن» يتوحد مع السرعة وفق معادلة الآلات الميكانيكية ، ومن ثم يرتبط بالكتلة ، وهو يشكل القوة الناتجة . وعلى أى حال يمكن القول إن المصطلح «غير ضرورى بالمرة بل وحتى غير ملائم»^(٢) . حتى إن استخدامه هو أشبه بالقول إن الماء مكون من ثلاثة عناصر : ذرتان هيدروجين وذرة أوكسجين والماء . إن «الآن» هو محصلة العرق والوسط ، أو أحيانا ببساطة هو البيئة الخاصة بزمان محدد .

ومصطلح «الوسط» هو المصطلح الوحيد الذى احتفظ بجذواه وظل باقياً حياً . إنه الالتقاط الكلى للظروف الخارجية للأدب ، وهو لا يشمل فحسب البيئة الفيزيائية (التربة ، المناخ) بل يشمل أيضاً الظروف السياسية والاجتماعية . إنه جُماع كل شئ

(١) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٢٤ من المقدمة .

(٢) رايس : «معنى (الآن) عند تين» ، رومانتيك ريفيو ، العدد ٢٠ ، (١٩٣٩) ، ص ٢٧٢ - ٢٧٩

يمكن استحضاره مما هو حى ناء بعيد مما له صلة بالأدب . ويقال إن تين لم يحلله تماماً على الإطلاق ، ولم يعمل فيه عقله على الإطلاق بالنسبة لواحد من مكوناته ، والذي يعطى إشارة البدء للسيرورة التاريخية أو ماهية علاقاتها الدقيقة وثقلها النسبي .

وليس هناك ما يدعو إلى الدهشة فى أن أولئك الذين يؤمنون بتحديد اجتماعى للأدب قد انطلقوا إلى الماركسية بحثاً عن منهج أكثر صرامة وأكثر تحليلاً عينياً مع وجود نتائج مؤكدة أكثر . ولا يجرى الاعتراف بتين إلا باعتباره رائداً فحسب ، باعتباره مباشراً بعلم اجتماع أصيل للأدب . وعندما يعترف بالجميل لتين مؤرخو أدب من أمثال جورج براندز وإدموند جوس وفرنون باريختون فإنهم يقدرون أساساً دافعه ، لكن براندز وباريختون فى الواقع قد استلهما إلى حد كبير الدوافع السياسية التى لديهما ، وإدموند جوس تبين أنه لم يتعلم شيئاً فى الحقيقة من منهج تين^(٣) . إن تين لا يشبع الذين مثاله هو علم اجتماعى للأدب .

وهناك آخرون شككوا فى المشروع برمته : شككوا فى الزعم بأن الأدب هو أساساً نتاج المجتمع ، وأن العمل الأدبى هو وثيقة اجتماعية يمكن ردها إلى عليها الاجتماعية . إن عصر تين بما فيه من أمثال سانت - بوف وكثيرين عديدين قد وجهوا مثل هذه الاعتراضات . ولقد صاغها فوجيه فى مقال شهير للغاية^(٤) : فيقال إن شخصية الفنان لا يمكن تفسيرها . ويعنهج تين قد نتعن من أن نُحصى عقلية مواطن من مدينة روان فى سنوات ١٦٣٠ وحتى توماس كورنى ، ولكن لا يصلح هذا بالنسبة لعبقرية الكاتب المسرحى بيير كورنى . إن الكتابات المتوسطة القيمة قد تفيد كوثائق اجتماعية ، لكن الأعمال الفنية العظيمة هى براهين تاريخية لاتقنى شيئاً . زيادة على ذلك فإن

(٣) ست رسائل بقلم تين إلى براندز يمكن أن نجدها فى «مراسلات دى جورج براندينز» بإشراف ب . كروجر (كوبنهاجن ، ١٩٥٢) المجلد الأول ، ص ١-٢١ ، رسالة بقلم جوس إلى ف . س . روى تندد بالامتعام بتين (١٩٢٤) واردة عند إيفان شارتريس : «حياة ورسائل سير إدموند جوس» (لندن ، ١٩٣١) ص ٤٧٧ . وعن بارنيجتون انظر : تصدير إ . ه . إباى لكتاب «بدايات الواقعية النقدية فى أمريكا» (نيويورك ، ١٩٢٠) ص ٧ من المقدمة ، ويتناول اكتشاف بارنيجتون لتين .

(٤) انظر : قائمة المصادر والمراجع فى نهاية هذا الفصل .

منهج تين برمته يقلل من شأن الواقعة وقيمة الفن ؛ فعنده أن الفن لا يصبح سوى شريحة من الحياة . إن ماهيته - الشكل والزاوية الخاصة للتخيل - يجرى تجاهلها . ومن ثم نجد أن علماء الاجتماع وعلماء الجمال وأصحاب النزعة الشكلية قد توحدوا في رفضهم لتين و (مع مرور الزمن) توحدوا في تجاهله . والإنسان عليه أن يأخذ بعدالة هذه الأشكال النقدية ضد التنظير العرقي الغامض ، ضد رد الأدب الواهي إلى تأثيرات المناخ والظروف الاجتماعية . وقد زعم تين أنه «إذا كانت هذه القوى يمكن قياسها وفك شفرتها ؛ فإنَّ الإنسان يستطيع أن يستنبط منها - كما لو كان يستنبط من صيغة قانونية - خصائص الحضارة المستقبلية ؛ وإن نضاله القائم بأنه «عندما ندخل في الاعتبار العرق والوسط ؛ والآن لا نكون قد استوعبنا فحسب كل العلل الواقعية بل حتى أكثر من هذا كل العلل الممكنة للحركات»^(٥) ؛ فإننا نجد أن كل هذا أمر غير مُقنع . ففي كل نقطة نجده يفشل في إظهار حتمية عينية كاملة للأدب بلجونه إلى : العرق - الوسط - الآن .

ولكن في الوقت الذي تأسس فيه على نحو تام هذا النقد لتين فإنَّ الفحص الأكثر دقة يُظهر أنه يطرح جرّداً مفرطاً في التبسيط حتى عن ثلاثية : العرق - الوسط - الآن ، ويتجاهل تماماً الموضوعات المتكررة الدالة الأخرى العديدة لفكره النقدي .

إن «العرق» عند تين ليس مُعرّضاً للاعتراضات المعتادة ؛ إنه ليس كلاً تاماً محدداً ، ليس عاملاً بيولوجياً غامضاً ؛ إن تين لا يبشر بتقاء العرق أو تفوقه . إنه بالأحرى مصطلح نو حدين ، أحياناً يشير إلى الأعراق الإنسانية الأساسية ، لكنه يشير في الأغلب كثيراً إلى الفرق بين الأمم الجرمانية واللاتينية ، كما يشير بشكل أكبر إلى الخصائص القومية للأمم الأوروبية الرئيسية : الإنجليزية والفرنسية والألمانية . إن العرق عند تين هو بكل بساطة روح شعبية قديمة ، عبقرية أمة^(٦) . وتين يتلق على إعادة تقديم رأى عالم كلاسيكي ألماني هو أوتفرت مولر^(٧) ، ويقول إن كل أمة هي «شخصية

(٥) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٢٤ من المقدمة .

(٦) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٦ .

(٧) كارل لو تفرت مولر (١٧٧٧ - ١٨٤٠) : عالم لغة وعالم آثار ألماني ، أستاذ بجامعة جوتينجن

(١٨١٩-١٨٤٠) له دراسات عن الأساطير والحضارة الهلينية . (المترجم) .

أخلاقية»^(٨). ولقد رأى تين أن هذا «العرق» قد نَجَمَ من جرّاء سيرورة طويلة غالباً خفية، وكثيراً ما تكون مطوية في ظلام ما قبل التاريخ»^(٩). «إن العرق إنما يوجد وقد اكتسب طابعه من المناخ، من التربة، من الغذاء، من الأحداث الكبيرة التي مرت به في أصله»^(١٠)، وهو يقرّ بأن العرق لا يفسّر الفرد. وهو يعنّف ميشليه^(١١) على محاولته تفسير شخصيتي مكسميليا «وشارل الخامس» بضم صفات خمسة أو ستة أعراق كوّنّت أسلافهما»^(١٢). إن «العرق» عند تين هو - بكل بساطة - العقلية الفرنسية أو الشخصية الإنجليزية.

ولقد شعر تين تماماً بالفروق بين الأمم الأوروبية الرئيسية. ومن قراءاته ومن بيئته ورث تقابلاً بين الأمم اللاتينية والجرمانية، بين الشمال والجنوب، كمشكلة محورية في التاريخ الأدبي الحديث. إن السيدة دي ستنال وستندال وفيلاريت شال، وإميل مونتجوت كانوا قد انشغلوا بهذه المشكلة. والجميل حول تين أنه كان هناك مؤرخون من أمثال أوجستين تيرى وميشليه ورينان وفروود كانوا يحلّون الخيوط العرقية في التاريخ الفرنسي والإنجليزي القديم. وتين - بإسراف محير - يعزو للعرق الإنجليزي أشد الخصائص تنوعاً وتناقضاً: الطاقة الرواقية الزاهدة والأمانة الأساسية والصرامة البطولية والتخيل السوداوى والعاطفى والشعور بما هو واقعى وجليل وحب للعزلة والبحر، وغريزة التمرد وعمق الرغبات والرزانة الشديدة، والعاطفة المركزة والحساسية والعظمة الغنائية والمزاج الرابط الجأش والمعرفة الدقيقة بالتفاصيل المحكمة وإحساس

(٨) جيرو: «مقاله»، ص ٢٣٦ - ٢٣٧.

(٩) «تاريخ الأدب الإنجليزي»، المجلد الأول، ص ٢٥ من المقدمة.

(١٠) «لافونتين وقصصه الخرافية»، ص ٢٤٢.

(١١) جول ميشليه (١٧٩٨ - ١٨٧٤): مؤرخ فرنسى أستاذ بالكوليج دي فرانيس (١٨٢٨ - ١٨٥١)

أول المؤرخين الرومانسيين العظام لفرنسا، واشتهر بكتابه «تاريخ فرنسا» (١٧ مجلد، ١٨٣٢ - ١٨٦٧). وله «لوحة تعاقبية للتاريخ الحديث» (١٨٢٥)، «التاريخ الرومانى» (١٨٢١)، «تاريخ الثورة الفرنسية» (١٨٤٧ - ١٨٥٣). (الترجم).

(١٢) «مقالات عن الجدل والتاريخ»، ص ١٠٩، ولكن تين فى أخريات حياته أفاد من الأسلاف

الإيطاليين السابقين على نابليون لكى يشفصه على أنه جندي موزق فى القرن التاسع عشر («أصول فرنسا المعاصرة»، المجلد التاسع، ص ٥ وما بعدها، ص ٣٦).

قوى بما هو عل^(١٣) . وتين يتأرجح ذهاباً وإياباً من الخصائص الفيزيائية مثل القدم الكبيرة للرجال والنساء الإنجليز أو الوجنات الوردية لأطفالهم^(١٤) إلى تعميمات عن وقار مشاعرهم ووجدانهم ، وقوة إرادتهم وحتى نزوعهم الثقافي الخاص الشديد وقناعاتهم . وهو يستطيع أن يتحدث عن «الفكرة الإنجليزية العظمية» ، كما يستطيع أن يتحدث عن «الإغراء بأن الإنسان هو أساساً شخص أخلاقي وحر» ، وهو يستطيع أن يفترض أن الإنجليز هم بشكل ما بروتستانتانيون بالطبيعة ، وليس عندهم ألمعية أو اهتمام بالميتافيزيقا^(١٥) .

وبالمثل يتم رسم صورة للفرنسيين بأشد الوسائل تعارضا : وفق المزاج الرزين أو الساخر ، فالفرنسيون «عرق خفيف واجتماعي»^(١٦) ، «والحاجة إلى الضحك معلّم قومي»^(١٧) ، «والعقيلة الوديعه الثرة الفضولية هي عبقرية العرق»^(١٨) . وفي فقرة تحدد الروح الفرنسية التي جاءت إلى إنجلترا مع النورمانديين يُعمّم تين المسألة بشجاعة :

«عندما يتصور الفرنسي حادثة أو موضوعاً ، فإنه يتصور الأمر بسرعة و (بتميز)؛ حيث إن حركة نكاته فطنة وتلقينية مثل أعضائه ، وهو في التو - وبدون مجهود - يلتقط الفكرة ، لكنه يلتقطها هي وحدها . إنه محروم من أشياء الرؤى الفجائية ، تلك التي تجعل الإنسان مضطرباً أو إذا اشتتم فإنه معفى منها ، وفي الوقت نفسه متاحة له أعماق متسقة ومنظورات بعيدة . والصور مستثارة من جرّاء الجيشان الباطني ؛ وهو إذا لم يتثر على هذا النحو فإنه لا يتخيل أنه لا يتحرك إلا بشكل مصطنع . إنه بدون تعاطف وجداني . وهذا هو السبب الذي من أجله لا يوجد أي عرق في أوروبا أقل شاعرية»^(١٩) .

- (١٣) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٣٦٥ ، ٣٦٧ ، ٣١٣ ؛ المجلد الخامس ، ص ٢٥١ ؛ المجلد الرابع ، ص ٣٦٦ ، ٣٤١ ، ص ٨١ ؛ المجلد الثالث ، ص ٢٢٤ ، ص ٢٤٥ ؛ المجلد الخامس ، ص ١٤ ؛ المجلد الرابع ، ص ٤٤٣ ؛ المجلد الثاني ، ص ١١١ .
- (١٤) المرجع السابق ، المجلد الرابع ، ص ٤٤٥ - ٤٤٦ .
- (١٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٤٢٢ ؛ المجلد الرابع ، ص ٤٦٧ ، أو المجلد الخامس ، ص ١٥٣ .
- (١٦) «مقالات» ، ص ٣١٦ .
- (١٧) «لافتين وقصصه الخيالية» ، ص ١٧ ، انظر أيضاً : «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٩٥ .
- (١٨) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٨٠ .
- (١٩) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٨٥ - ٨٦ وانظر : «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد الأول ، ص ٣٠٥ وما بعدها .

وأمكن لثنين أن يقول في أواخر حياته إن الفرنسي هو «خطيب يعتمد على البلاغة وهو ثرثار»^(٢٠) . واستطاع حين أن ينفي عن أمته «الجنون وعبقورية التخيل»^(٢١) ، بل حتى استطاع أن يدعى عدم قدرته السياسية ، واعتبر «العقم الغبي» مرضه القومي^(٢٢) . وداخل الروح الفرنسية يمكن أحيانا رسم تفرقة بين الروح الغالية الفرنسية الأصلية والعقلية اللاتينية التي فُرِضَتْ عليها . ولكن هناك صفحات بكاملها حافلة بما يدعو إلى العجب عن تشخيص الروح الغالية في الكتاب المؤلَّف عن لافونتين وهي منقولة جُملةً إلى كتاب «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، وهي تُنسَبُ هناك إلى الروح الفرنسية بصفة عامة .^(٢٣)

وفي الكتاب عن الفن في الأراضي الواطئة يرسم تين تفرقة بين العرق والامة ، ولكن في الفصلين المنفصلين المخصصين لهذه المفاهيم يفشل في المحافظة على هذه التفرقة التي رسمها لهما : بين : «العرق داخل صفاته الأساسية المتعذر محوها التي تستمر عبر كل الظروف وفي كل الأجواء ... (و) الامة بصفتها الأصلية ... والتي تتبدل بينتها وتاريخها»^(٢٤) . والفصل عن العرق يتناول عادات الأكل والمعاليم الفيزيائية، لكنه يناقش أيضاً ما هو متعلق برباط الزوجية والاختلاف بين المعاليم الكلاسيكية والرومانسية للأمم الأوروبية ومسألة الكاثوليكية والبروتستانتية ؛ والفصل المخصص عن الشعب يتحدث عن تأثير التربة والمناخ وعن ظروف العمل والسياسة وما إلى ذلك . ومحاولة تين تأسيس السيكولوجيات القومية للنول الأوروبية الرئيسية هي محاولات انطباعية محض . وهو لا يحقق سوى تَكْثُل وتجميع للمعاليم المرسومة من جميع أنواع المصادر : من انطباعات متعلقة بالسفر وما يكتبه المسافرون والحكايات ، من دراسة الفن والأدب حيث تتجمع الخصائص بشكل حر في اختيار تين كيفما اتفق إلى الامة

(٢٠-) «حياة» ، المجلد الرابع ، من ١٢٢ - ١٢٤ .

(٢١) جيو : «مقالات عن تين» ، من ٢٤٧ .

(٢٢) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد العاشر ، من ١٢٧ من الملاحظات في الهامش .

(٢٣) «لافونتين ولقصصه الخرافية» ، من ١١ وما بعدها . و«تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ،

من ٩١ - ٩٦ . وهو في هذا الكتاب الأخير نجد أن خصائص الروح الفرنسية تنطبق دون تفرقة على النورمانديين والعامل المشترك هو الافتراض الروح الفرنسية القديمة سواء أكانت نورماندية أم غالية .

(٢٤) «فلسفة الفن في الأراضي الواطئة» ، من ٢ .

التي أنجبت المؤلف أحيانا منذ قرون . واختلافات الحقب والطبقات الاجتماعية والأديان والمواهب (العبقرية أو المواجهة العرضية في الطرقات ؟) يجرى تجاهلها : والتفاصيل البسيطة تتجمع دائما مع افتراض أنها أعراض مرضية بشكل ما . ولا يمكن للإنسان أن يستبعد مشكلة الطابع القومي : يجب على الإنسان أن يعترف بحقيقة الكثير من ملاحظات تين ، ولكن على الإنسان ألا يقنع بنقص النسق والنظام والبنية في السمات التي تحدث عنها تين . إن الأمم تظل أشكالا تتخذ لها ألوانا أو تتغير هذه الأشكال إذا ما اقتضى الجدل هذا أو كانت هناك حاجة إلى إجراء تقابل أو توازن . ومع هذا ، رغم أن مفهوم العرق يظل محورياً في نظريته الأدبية ، فإنه يظل زئبقياً وينحرف أحيانا ويظل ضبابياً للغاية .

و«الآن» هو أيضا يبدو أنه مفهوم أكثر تعقيداً بمراحل عن تعريف سرعة التطور في مقدمة كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزي» . ولم يعد تين يتحدث ثانية عن السرعة المتحصلة . والمصطلح في غالبيته («الآن» لا يُستخدم كثيراً) يعنى شيئاً مختلفاً جداً : العصر ، روح العصر ، والفقرة في المقدمة توحى بمعنى متعلق آخر : مكانة العمل الفني في التراث ؛ إن تين يشير إلى التقابل بين كورنى ودافنشى وجوينورنى^(٢٥) باعتبارهم «آثاء» ، أو «لحظات» فارقة بين الرائد واللاحق . ولكن -حينئذ مرة أخرى- يبدو أنه يفكر في «الآن» كفترة عندما يسود تصور معين للإنسان : الفارس والكاهن هما مثلاً في العصور الوسطى ، بينما رجل البلاط والمتحدث اللبق يصبحان الأتموزجين في فرنسا القرن السابع عشر . والأمر الغريب بما فيه الكفاية أن تين يتحدث حينئذ عن العصور التي يوجد فيها انسجام للقوى : في فرنسا القرن السابع عشر «فإن الطابع الاجتماعى وروح المحادثة الفطرية في فرنسا يواجهان عادات (الصالون الأدبى) ولحظة التحليل البلاغى»^(٢٦) كما لو كان (الصالون الأدبى) والتطليل البلاغى موجودين بشكل كذاتين معطين يتحولان مع الطابع القوى . إن «الآن» يظل مفهوماً محيراً ومتبدلاً شأنه شأن العرق . إنه يشير إلى الروح الموحدة للزمن أو يشير إلى ضغط التراث : ووظيفته الرئيسية هي أن يفيد كمدكر بأن التاريخ متحرك ، بينما البيئة ساكنة .

(٢٥) «تاريخ الأدب الإنجليزي» . المجلد الأول . ص ٢٠ من المقدمة .

(٢٦) «تاريخ الأدب الإنجليزي» . المجلد الأول . ص ٣٢ من المقدمة .

ومصطلح «الوسط» يرد بشكل بارز في تصدير بلزاك لـ «لجموعته» الكوميديا الإنسانية» (١٨٤٢) حيث يُستخدَم بمعنى عادة الحيوان . ولقد أخذ بلزاك المصطلح من عالم الحيوان جيو فرى سانت - هيلير الذى استمدّه بدوره أصلاً من علم الفيزياء . ولقد استخدم الفيلسوف أوجست كوت المصطلح أيضاً بشكل بارز^(٢٧) . لكن فكرة تفسير الأدب بوسطه وخاصة المناخ والظروف الاجتماعية قديمة قدم العصور . والمصطلح يترد إلى العالم القديم وعصر النهضة ، وكان فى أوج ازدهاره فى القرن الثامن عشر خاصة عند بوبو ومارمونتيل وهرذر وكتاب السيدة دى ستال المبكر «عن الأدب» (١٨٠٠) . وتين - فى مجالات عديدة - يواصل عمل السيدة دى ستال . وأطروحته الأساسية هى أيضاً التقابل بين الأمم اللاتينية والأمم الجرمانية وعلاقة الطابع القومى بالظروف الاجتماعية . غير أن تين يكتب فى مناخ عقلى مختلف مع وجود فروض ومناهج عديدة . ونظرية البيئة عند تين لها ادعاءات علمية : إنها تستهدف تفسيراً حتمياً كاملاً للأدب (وكل الحياة العقلية) . وتين يؤكد دائماً أنه جبرى النزعة بشكل مطلق^(٢٨) ؛ وكثيراً ما يكرر اعتقاده بأن «العمل الفنى يتحدد بكلية الحالة العامة للعقل والعادات المحيطة»^(٢٩) . وتين مقتنع بهوية منهج العلوم الطبيعية والخلقية^(٣٠) . وهو يحدد حتى «فكرته الرئيسية» على أنها «دمج البحث التاريخى والسيكولوجى بالأبحاث الفسيولوجية والكيميائية»^(٣١) . بل إنه ليقول «إننى أطبق الفسيولوجيا على المسائل الخلقية ولا شئ أكثر من هذا . ولقد استعرت من الفلسفة والعلوم الوضعية المناهج التى تبدولى مثمرة وطبقتها على العلوم السيكلوجية»^(٣٢) . وكل كتابات تين مشبعة بعقد تماثلات بين الأحداث العقلية والفيزيائية . لقد تحدث عن تاريخ الفن كنوع من علم النبات التطبيقى أو يعقد مقارنة دقيقة بين «المناخ العقلى»

(٢٧) انظر : ليو سيدتزر : «الوسط والبيئة» فى «مقالات فى علم الدلالة التاريخى» (نيويورك ، ١٩٤٧ ، وخاصة ص ٢١٠ - ٢١٢ .

(٢٨) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٥ : ص ٢٥٢ .

(٢٩) «فلسفة الفن» ، ص ٧٧ .

(٣٠) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد الأول ، ص ٢٧٦ - ٢٧٧ .

(٣١) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٥ .

(٣٢) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ١٨٢ .

و«المزاج الخلقى» ، مع أمثلة من مناطق النباتات^(٣٢) . وهناك فقرة أثارت الكثير من التعليق ، وأثارت اتهامات بالنزعة المائية تقول «الرنيلة والفضيلة هما تتاج الزاج والسكر»^(٣٣) . وكان على تين أن يفسّر - حتى بعد مرور السنين - أنه لم يقل إن الرنيلة والفضيلة هما تتاجان كيماويان أو حتى شبيهان بالمنتجات الكيميائية ، بل قال إنهما تتاجان يجرى تفسيرهما في إطار عليهما ، التي قد لا تكون فيزيائية بالمرّة^(٣٤) . وقد تمسك تين بوجهة النظر هذه : كل شيء يتحدد بالعلل . وهدف كل علم ومنهجه الوحيد الصادق هو عرض قانون عام للتعليل .

ولكن كيف يظهر تين على نحو عيني الاعتماد الكلى من جانب الأدب على وسطه ؟ هل حلّل الخيوط في الوسط والاعتمادات المتبادلة للمناخ والتربة والظروف السياسية والاجتماعية ؟ أحيانا يفترض أن ظروف الحياة الفيزيائية هي نقطة انطلاق السيرورة العلية . إنه - وهو يناقش هولاند^(٣٥) - يفسّر سلسلة بسيطة مسلية من العلل والمعلولات : «قد يقال على نحو حسن إن الماء في هذا القطر من الأقطار يصنع العشب ، والعشب يصنع الماشية ، والماشية تصنع الجبن والزبد واللحم ؛ وكل هذه الأشياء مع البيرة تصنع الساكن . وفي الحقيقة من هذه الحياة الثرة ، ومن هذا التنظيم الفيزيائي المشبع بالرطوبة ، يظهر المزاج البلقى والعادات المنتظمة والعقلية والأعصاب الهائنة والقدرة على أخذ الحياة على نحو سهل وبحماسة ورضا متواصل وحب للرفاهية الجنسية ، وبالتالي يكون حكم النظافة وكمال الراحة»^(٣٦) . والمناخ غالباً ما يجرى الحديث عنه على أنه يسبب حالات ذهنية خاصة : إن تين يستطيع أن يقول إن المطر «لا يترك فرصة لشيء آخر عدا الأفكار الفاسدة والكئيبة»^(٣٧) ، وأن «قدر عدم الملاعة الذي يفرضه المناخ [الإنجليزي] على الإنسان والجلد المطلوب منه لا متناهيان . من ثم تظهر الكتابة

(٣٢) «فلسفة الفن» ، ص ٢٢ ، ص ١٥ - ١٧ .

(٣٤) «تاريخ الأدب الإنجليزي» المجلد الأول ، ص ١٥ من المقدمة .

(٣٥) في رسالة إلى «صحيفة دي نيبا» (١٩ ديسمبر ١٨٧٢) ، «حياة» ، المجلد الثالث ، ص ٢١٢ - ٢١٥ .

(٣٦) فيلمون هولاند (١٥٥٢ - ١٦٢٧) : باحث إنجليزي ترجم كتاب (التاريخ الطبيعي) لبليني

عام ١٦٠١ . (المترجم) .

(٣٧) «فلسفة الفن» ، ص ٥٥ - ٥٦ .

(٣٨) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٤ .

وفكرة الواجب»^(٣٩) . ويعترف تين على أوتار دائمة موضوع التأثير المفضى إلى الإحباط من المناخ الإنجليزي وتغيره والمطر والصباح والبرد والظمى وعواصف البحر ، وغالبا ما يتناقض هذا مع الجنوب المشمس المنعش . والكتاب عن لافونتين (فى الطبعة المنقحة الصادرة عام ١٨٦١) يبدأ بفصل عن الرحلات يقارن فيه بين مناظر بيكاردى^(٤٠) والفلاندر^(٤١) والراين^(٤٢) والأردن^(٤٣) بشامبيني^(٤٤) . هناك كل شيء «على نطاق صغير فى تناسبات مقبولة بدون إفراط وتنقاضات»^(٤٥) . ومن ثم فإنّ الإنسان وخاصة لافونتين «يأخذ على عاتقه التربة والسماء ويحافظ عليهما»^(٤٦) ولايشك تين إطلاقاً فى دقة معلوماته وتعميماته المناخية^(٤٧) ؛ وهو لا يسأل على الإطلاق إلى أى مدى يستطيع الإنسان أن يحرّر نفسه من تأثيره . إنه قانع بالحقيقة العريضة للتقابل بين الشمال والجنوب : الأسى والفرح .

وعندما يقترب تين من الأدب نفسه عن قرب أكثر فإنه يحاول عادة أن يربطه على نحو أكثر عينية بالظروف الاجتماعية والسياسية . ومن ثم فإن فن عصر النهضة يجرى تصويره على خلفية من سياسة آل بورجيا وميكافيللى . وأدب القرن السابع عشر فى فرنسا يرتبط دائماً بـ بلاط لويس الرابع عشر ، وترتبط كوميدى عصر عودة الملكية بعادات بلاط شارل الثانى أو بالأحرى ترتبط بالعادات السيئة لهذا البلاط . وعلى نحو شبه دائم فإنه يجرى على الأقل رسم خطوط عريضة للظروف الاجتماعية والسياسية باعتبارها هى خلفية الأدب أو الفن .

غير أن تين يحاول أن يدلى بتفسير على لا يكون جاداً إلا عندما يركز على جمهور الأدب . إنه يعلن أن الأدب دائماً ما يكتف نفسه مع نوق أولئك الذين يستطيعون أن

(٣٩) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ١٧٥ - ١٨٥ .

(٤٠) منطقة كانت إقليمياً فى السابق فى شمال فرنسا . (المترجم)

(٤١) منطقة تاريخية فى أوروبا فى الجنوب الغربى . (المترجم)

(٤٢) نهر الراين فى وسط أوروبا وغربها ينطلق من سويسرا ثم يتجه إلى ألمانيا . (المترجم)

(٤٣) سلسلة من الجبال فى غرب وشمال شرق فرنسا . (المترجم)

(٤٤) إقليم سابق فى شمال شرقى فرنسا . (المترجم)

(٤٥) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٤ - ٥ .

(٤٦) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٨ .

(٤٧) هناك قرة غربية عن المناخ الجاف للولايات المتحدة الأمريكية فى كتاب «الأراضى الواطئة» ص ٢١ .

يقدره ويكافئونه»^(٤٨) ، وهذا الألب يبذل جهداً واقعياً ليعطى لوصافا عيتية ملموسة لعديد من الجماهير ، ومن ثم فإنه يقيم تقابلاً بين الجمهور الشعبي اشيكسمير وجمهور كوميديا عصر عودة الملكية^(٤٩) ، أو بين الجمهور الجديد للفنانين والأساتذة في قرصنا والمترددین الكثيرين على (صالونات) القرنين السابع عشر والثامن عشر^(٥٠) . والأكثر لفتاً للنظر هو أن تين يصور جمهور الشاعر تينسون : دائرة الأسرة ، الرحالة في أنحاء العالم الواسع ، الخبراء يقفون العالم القديم ، رجال الرياضة ومحبي الريف والأثرياء ورجال الأعمال الأحرار المثقفين ومسيباتهم - ويقوم تقابلاً بين هذا وبين موسيه - المثقفين ، الفنانين البوهيميين الهائمين ، الأخصائيين الشغوفين والنساء المحمومات المتوردرات الضخود القواني عندهن قراغ^(٥١) . وهذا يظهر على الأقل ضمنيا كيف أن هذين الشاعرين يشبعان جمهوريهما بالتعاقب بتجسيد أفضلياتهما من قرائنهما في كتاباتهما . زيادة على ذلك لا يزعم تين جهرة أن هناك جمهوراً خاصاً يستثير أدبا نوعياً؛ وغالباً ما يبدو أنه بالأحرى يعتبر الجمهور عقبة أمام الفنان وعلى سبيل المثال ؛ فإن الشاعر درين لديه «أسوأ جمهور فاسد طائش ، مجرّد من النوق القردى»^(٥٢) . وهو يذهب إلى أن التناغم بين الفنان والجمهور شيء مفترض فيه أنه مثالي . «إن الشخص الذي يبكي على خشبة المسرح لا يفعل شيئاً سوى أن يكرر دموعنا ؛ وإن اهتمامنا ليس سوى اهتمام التعاطف ؛ والدراما هي أشبه بالضمير الخارجي»^(٥٣) . إن التراجيديا مستحيلة مع جمهور من السكران والعاهرات والأطفال والشيوخ (من أمثال تشارلز الثاني) ، ومن ثم فإن من المحتم أن يفشل درين ككاتب درامي . ولكن حتى لو اعترف الإنسان بالخطئة التي تلقاها تلك الملاحظات عن تأثير الجمهور على الأدب فإن على الإنسان أن يخلص إلى أن تين لا يقدم علم اجتماع علمياً نسبياً للأدب ، وهو يفشل في هياغة المشكلات التي يطرحها هذا العلم . إنه قانع بطرح

(٤٨) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ١٠٦ .

(٤٩) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثالث ، ص ٢٨ ومابعدها .

(٥٠) «مقالات جديده» ، ص ١٠٨ - ١٠٩ .

(٥١) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٤٦٠ ومابعدها .

(٥٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثالث ، ص ١٧٨ .

(٥٣) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثالث ، ص ١٧٨ - ١٧٩ .

تنوع من الظروف الخارجية التي في ظلها يتم إنتاج الأدب بدون تحليل واضح على الإطلاق بالعلاقة الدقيقة لكل عنصر مكون أو درجة التبعية لكل عنصر للآخر . فإذا أمكن وصف إنجاز تين على أنه مجرد محاولة لتأسيس علم اجتماع الأدب فإن علينا ألا ننسب إليه إلا دور الرائد الهاوي وصاحب النزعة الانطباعية . ورغم أنه اشتغل كثيراً على الفرق -الوسط- الآن ، فإن علينا- على أي حال - أن نفسره على أسس مختلفة ، على أساس عقلى مختلف ، نظراً لأن عظمته الحقيقية وأهميته كناقد للأدب تكمنان في موضع آخر . وليس من السهل وضع تين في سياق تاريخ الأفكار . وواضح أنه ليس مادياً بالمعنى الذي عند هوبز وهلفتيوس^(٥٤) . إنه يستطيع أن يقول بحق : «إننى مادى على نحو ضئيل ؛ حتى إن العالم الفيزيائى هو فى نظرى ليس إلا مظهراً»^(٥٥) كما أنه أيضاً - على عكس الرأى الشائع - ليس بالوضعى ، وواضح أنه ليس وضعياً بآى معنى مدرسى ، ولا يستطيع الإنسان أن يحدد أى إشارة إلى الفيلسوف الوضعى أوجست كونت فى كل أبحاث تين السابقة الهائلة ، والتي جرى الاحتفاظ بها كاملة^(٥٦) . وتين لم يدرس أوجست كونت إلا عام ١٨٦٠ عندما استقرت آراء تين على مسائل عملية كلها حاسمة . وفيما بعد انتقد كونت نقداً مريراً ؛ وليس فحسب ، على أساس أنه «إنسان يحتمل أنه من أسوأ الكتاب السيئيين» ، ولكن أيضاً على أساس «أنه غريب غربة كاملة عن التأملات الميتافيزيقية والثقافية والأدبية والنقد التاريخى والمشاعر السيكلوجية»^(٥٧) . ولقد تأثر تين تأثراً أكبر بالفيلسوف جون ستيوارت مل . ولكن عندما نبحث كتابه عن «المنطق» نجد أنه يصل إلى ذروة نقد متكامل لمفهوم مل المحورى عن العلة^(٥٨) . لقد وجد تين أنه غير مقبول للمرة ؛ لأن هذا المفهوم تجريبي خالص ، إنه تتابع ملحوظ للأحداث ، إنه تنافر كلى للعلة والمعلول . وتين عندما استعرض مُطلّاً هريبرت سبنسر فإنه يستبعد نزعته اللإدارية وفكرته الكلية عن

(٥٤) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ١٩٧ .

(٥٥) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٤ .

(٥٦) أ. شفريلون : «تين» ، ص ٢٢٤ من الملاحظات فى الهامش أسفل الصفحة .

(٥٧) مقال فى «جورنال دي لييا» (٦ يوليو ١٨٦٤) انظر جيزو «مقال» ص ٢٢٢ روسكا : «التأثير» ،

ص ٢٦٢ من الملاحظات فى الهامش أسفل الصفحة .

(٥٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ٣٦٩ وما بعدها .

العنصر الذى لا يمكن معرفته^(٥٩) . زيادة على ذلك ، فإن الإنسان إذا أقرَّ برفض تين
لعديد من العقائد المحورية لمعظم أبرز النزعات الوضعية ؛ فإنه يستطيع أن يذهب إلى
أنه وضعى بمعنى واسع فضفاض . فعبادة العلوم الطبيعية ومناهجها تشير إلى هذا
الاتجاه ، وإذا نظرنا إلى تين بالمنظور الواسع للتاريخ الثقافى فى القرن التاسع عشر
فإنه يبدو أنه ينتمى إلى رد الفعل ضد المثالية المبكرة . ويبدو أنه يترد إلى كوندريك^(٦٠)
وكابانيس^(٦١) رغم أنه لا يشارك فى الآراء الدقيقة التى عند كونت ومل وسبنسر ؛ إنه
مشبع بالتأكيد بالآفكار السيكلوجية والبيولوجية فى عصره .

ولكن تين فى عدة مواضع لا يختلف اختلافاً عميقاً عن الوضعية ، بل يمكن
للإنسان أن يذهب إلى أنه يكاد يكون معزولاً فى عصره ومكانه . إنه يؤمن بعمق
«بالكون المعقول» . إنه مقتنع بأننا نعرف الواقع كما هو ، وأتينا قاصرون على «المعرفة
المطلقة وغير المحدودة» ، وأن «الميتافيزيقا ممكنة»^(٦٢) ، وأن «الوجود نفسه يمكن
تفسيره»^(٦٣) . إنه يؤمن بنسق واحد للعالم ، يؤمن بهوية الفكر والوجود ، الماهية
والوجود ، وهو يؤمن للغاية بنوع من وحدة الوجود . والخلاصة الواضحة تنتهى إلى
«الفلاسفة الفرنسيين» الذين يمجنون العالم على أنه عالم وجود لا ينقسم ، وجود فريد ،
والذى يبحث الفيلسوف عن اكتشاف «البداية الأبدية» أو «الصيغة الإبداعية»^(٦٤)
لهذا الوجود ؛ مما لا يترك مجالاً لأى شك بالنسبة لوشائج المشبعة بوحدة الوجود .
والإيمان الحار نفسه بالعالم المعقول ، والذى يلفظه أحياناً إقراراً بتباعدها عن الهدف
الأقصى للمعرفة الكاملة ؛ فإن هذا الإيمان يملأ الصفحات الأخيرة من كتابين «عن
العقل» و «توماس جريندورج» .

(٥٩) «مقالات أخرى عن الجدل والتاريخ» ، ص ١٩٩ .

(٦٠) إيتين كوندريك (١٧١٥ - ١٧٨٠) : فيلسوف فرنسى رُسم قسيساً عام ١٧٤٠ ، واقرن اسمه مع
بيدرو وروسو ، وله مؤلفات فى المنطق واللغة والاقتصاد . له «مقال عن أصل المعارف الإنسانية» (١٧٤٦) .
(المترجم)

(٦١) بيير - جان جورج كابانيس (١٧٥٧ - ١٨٠٨) : طبيب وفيلسوف فرنسى ، كتب عن الطب
الشرعى وتاريخ الطب . وكان متطافلاً مع الثوريين ، كما أنه طبيب ميرابو . (المترجم)

(٦٢) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ٤٠٦ ، المجلد الخامس ، ص ٤١٥ .

(٦٣) «عن النكاه» ، المجلد الثانى ، ص ٤٦٢ وانظر : «حياة» ، المجلد الأول ، ص ٤٧ .

(٦٤) «الفلاسفة الكلاسيكيون فى القرن التاسع عشر فى فرنسا» ، ص ٣٧٠ .

بالاختصار ، لقد كان تين في أساسه هيكلية . ولدينا قراءات عديدة تدل على دراسته الدقيقة لكتب هيجل عن «علم الجمال»^(٦٥) و«المنطق» و«فلسفة الحق»^(٦٦) . ولدينا العديد من التصريحات التي يتبدى فيها الإعجاب الشديد والاعترافات بالتمسك الشخصي به . إن هيجل هو «سبينوزا» ، وقد تضاعف بأرسطو^(٦٧) ، إنه فيلسوف «اقترب أكبر اقتراب من الحقيقة»^(٦٨) . والأكثر أهمية هو أن تين في عديد من الصفحات الرئيسية يطن بوضوح أن هدفه هو ترجمة هيجل (أو «الألكن») بمصطلحات علمية حديثة^(٦٩) . وإن التأثير الهيجلي (بمعزل عن مشكلة المعرفة) أكثر أهمية في مضمارين : فكرة تين عن التاريخ ، وتصويراته الجمالية المحورية .

ويحكي تين نفسه أن هيجل قد علما «أن تتصور الحقب التاريخية على أنها آتات ، وأن تبحث عن العمال الباطنية والتطور التقاني والضرورة المتواصلة للأشياء»^(٧٠) . ورؤية تين للتاريخ هي رؤية هيكلية بتأكيداتها على التغير المتحرك وإن كان بتناسق أبعد ما يكون عن تناسق هيجل ، وهي تتبدى في إطار التعارضات الجدلية ، والتي يسميها تين «التغير الكامل الفجائي في التاريخ»^(٧١) ؛ وفي ثلاثية الأطروحة والنقيض والمركب . وهي هيكلية أيضا في ذهابها إلى أن العقل أو التغير الذهني هو القوة المحركة للتاريخ . وتين على عكس الافتراض المعتاد من أنه مادي يؤمن بأن «كل تغير عظيم جذوره في النفس»^(٧٢) ، وأن «الحالة السيكلوجية هي علة الحالة الاجتماعية»^(٧٣) .

(٦٥) لدينا أكثر من ٢٠٠ صفحة من الملاحظات ، «الحياة» ، المجلد الأول ، ص ١٤٥ ، ص ١٦٢ ، ص ١٨٠ ، ص ٢٠٩ ، ص ٢١٧ ، ولقد كان شارل بينا - مترجم (أو بالأحرى المُعد على نحو حر) لكتاب «علم الجمال» مدرسا من مدرسي تين في ليسيه بوربون . انظر : «الحياة» ، المجلد الأول ، ص ١٩ .

(٦٦) «الحياة» ، المجلد الأول ، ص ١٧٩ ، ص ٢٧٠ ، ص ٢٧٤ .

(٦٧) «الحياة» ، المجلد الأول ، ص ١٥٤ .

(٦٨) «الحياة» ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٨ .

(٦٩) انظر التصدير لكتاب «الفلاسفة الكلاسيكيون في القرن التاسع عشر في فرنسا» ص ١٠ من التصدير ؛ وفي مقالة عن مل في «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٤١٢ ، ٤١٦ ؛ وفي نهاية كتاب «عن النكاه» ، المجلد الثاني ، ص ٤٦٢ وما بعدها .

(٧٠) «مقالات أخرى عن الجدل والتاريخ» ص ١٩٨ .

(٧١) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ٢١١ ؛ المجلد الثالث ، ص ١٤٢ .

(٧٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٢٠٢ .

(٧٣) شفريلون ، ص ٢٧٨ ، وهو يقتبس ملاحظة لم تُنشر من قبل من أن الحالة السيكلوجية هي علة الحالة الاجتماعية .

غير أن «العلّة» عند تين تُستخدَم بطريقة مختلفة تماما عن التفسير الطبيعي المادى من خلال القوى السابقة . إن تين يستخدم العلّة (كما يفعل هيجل) كعَرَضٍ مرضى للقانون أو الفهم ، التصور ، الجوهر ، أو حتى «الواقعة» . وتفسيرات تين العلّية مضلّة ؛ لأنه لا يتتبع المتواليات العلّية ، بل هو بالأحرى يرد الظاهرة إلى سابقها المنطقى ، يردّها إلى قانونها ، يردّها إلى ماهيتها . ومن ثمّ فإنّه عندما يحاول أن يفسّر ظهور موسيقى الكنيسة البروتستانتية ؛ فإنّه يطرح كعلة لها رأياً متغيراً للعبادة والطقوس ، فكرة جديدة للسلوك ، وأخيراً فكرة جديدة عن الله^(٧٤) . «إن علل الأحداث هي القوانين الباطنية للأشياء»^(٧٥) . وتين -مثل هيجل- يفكر فى التاريخ أساساً فى أُطرٍ - جمعية - تطور القوى الواسعة والأمم والأعراق والفلسفات والآداب والفنون ، رغم أنه - على عكس هيجل - لا يمجّد النولة . وهو مثل هيجل يحاول أن يربط مثل هذه النزعة الجمعية بالنزعة الفردية ، ويجرى التعبير عن القوى الجمعية وعرضها على أيدي الأفراد العظام . وتوحيد القوة والنجاح بالعظمة أمر وارد ضمناً ، وذلك على غرار هيجل . أيضاً فإنّ تطور البشرية يجرى تصوره على أنه منظم بإحكام ؛ فالتاريخ يجرى التفكير فيه على أنه نتيجة حقب هي وحدات عضوية ، والتي تظهر توازياً كاملاً مع كل الأنشطة الإنسانية . ويوجد مثل هذا التقارب - على سبيل المثال - فى عصر لويس الرابع عشر «بين سياج من الشجيرات فى قصر فرساي ، واستدلال مالبراتش ذى الطابع الفلسفى اللاهوتى ، وقاعدة عروضية يزكّيها بوالو ، وقانون كولبير»^(٧٦) عن الزمن ، وتملق فى غرفة انتظار الملك ، فى حديث لبوسويه عن القرى من الله تبدد هنا المسافة لانتهائية ولا يمكن اجتيازها»^(٧٧) . ولكن من الناحية القطعية؛ فإن كل هذه الأحداث المتباينة هي تعبيرات عن روح واحدة ، اللا وهي هي نفسها . هناك توازٍ شديد بين شعر ليد جيت^(٧٨) والأزياء والعمارة الزخرفية فى عصره^(٧٩) . وتين على غرار هيجل (وفيكو) يؤمن بأن

(٧٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ١٦ من التصدير .

(٧٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٣٦٩ .

(٧٦) جان بابتيست كولبيرج (١٦١٩ - ١٦٨٣) : وزير مالية لويس الرابع عشر الشهير ، وقد قام

بإصلاحات كبيرة فى النظام المالى . (المترجم)

(٧٧) «مقالات» ، ص ١٤ - ١٥ من التصدير .

(٧٨) جون ليد جيت (حوالى ١٢٧٠ - حوالى ١٤٥٠) : شاعر إنجليزى عاش فى أحد الأبرية . له

قصائد مطولة منها «كتاب طروادة» (١٤١٢ - ١٤٢١) و«سقوط الأمراء» (١٤٣١ - ١٤٣٨) . (المترجم)

(٧٩) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٢٢١ .

التاريخ يتحرك فى دوائر ، وأن الحضارة تبرز وتزدهر وتتهار مثل الأجهزة العضوية^(٨٠) ؛ وأن فرنسا فى القرن التاسع عشر تضاهى عصر الإسكندرية ، عصر التفسخ^(٨١) . وفى نقطة واحدة فحسب من تصور التاريخ يختلف تين بالفعل اختلافاً شديداً عن هيجل . إنه لا يشاركه فى تفاوله ، وفى رأيه الذى يذهب إلى أن التقدم الكلى نحو الحرية (أو بالأحرى نحو الوعى) قد اكتمل فى عصر هيجل ولدى هيبوليت تين تشاؤم شديد بالنسبة لتصوره لطبيعة الإنسان . إنه يؤمن بالتقدم العلمى ، لكنه يأس من التقدم الخلقى أو الفنى . ولما كان قد فقد الدين (وإن كان قد ازداد وعياً بدوره التاريخى وتأثيراته المرغوبة على الثبات الاجتماعى) ؛ فإنه يشارك فى التشاؤم الشديد بل وحتى اليأس الشخصى لدى العديد من الناس فى عصره وكل العصور . وإن ماركوس أوليوس يشكل قراءته المفضلة الشافية ؛ وتعاطفه مع بايرون وموسيه وهابنى فيجد تفسيره فى هذا الإحياء للروح الكلية^(٨٢) الرومانسية . إن الإفراط فى النزعة العلمية والتشاؤم كثيراً ما يسيران فى حذاء بعضهما البعض ، ولكنهما عند تين يسيطر عليهما إحساس هيجل بالتاريخ والتطور التاريخى .

وإذا أمكن للإنسان أن يفهم وجهة نظر تين الهيجلية للتاريخ والفن ؛ فإن الجدل هنا كثيراً ما يأتى ضد تين من أن الفن - وخاصة الفن العظيم - ليس «وثيقة اجتماعية» يصبح بلا معنى وإيست له صلة بهذه المسألة . ويتضح رأيه عن المشكلة النقدية الهامة الخاصة بأن العمل الأدبى «تمثيل للأوضاع» ، ويساوى تين (وهيجل) بين العظمة التاريخية والعظمة الفنية . إن الطبيعة الخالصة وتعريف الفن هما بالدقة الكلى العينى ، وحدة الجزئى والعام . ومنذ الصفحات الأولى لأطروحة تين عن لافونتين (١٨٥٣) وهو يقوم بعملية نثر وترجمة لتعريف هيجل للفن بأنه «تجسيد عيني للفكرة» . إن الشعر هو «فن تحويل الأفكار العامة إلى وقائع حسية صغيرة»^(٨٣) ، والفن هو «فكرة عامة تصبح جزئية بقدر الإمكان»^(٨٤) . ومن ثم فإن الفن هو شكل من أشكال المعرفة

(٨٠) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٢١١ .

(٨١) «الحياة» ، المجلد الثانى ، ص ٢٢١ عن جريندورج ، ص ١٤٧ ، و«رحلة إلى إيطاليا» المجلد الأول ،

ص ٧٢ - ٧٣ .

(٨٢) وهى حقيقة يدركها تين نفسه : «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٤٢١ .

(٨٣) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٣١٩ .

(٨٤) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٤٧ .

وإن كانت معرفة حسية ، والفنان (مثل الفيلسوف) يلتقط الماهية وطبيعة الأشياء . إن الفن ينقل الحقيقة ، وينقل الحقيقة التاريخية بالضرورة ، حقيقة الإنسان في زمن محدد ومكان بعينه . والأعمال الفنية «تقدم وثائق (لأنها) هي صُروح»^(٨٥) ويؤمن تين بأن العصر يتبلور في الأعمال العظيمة^(٨٦) . والتناغم بين العبقرية والعصر تُفترض ؛ فعند راسين نصل إلى «تطابق دقيق بين الحالة العامة والخاصة للشعور . وإن عقله أشبه باختصار لعقل الآخرين»^(٨٧) . والقصاص المختلفة للغاية عند لافونتين هي أيضا «القرن كله مختصراً»^(٨٨) . ويمكن لتين أن يستنتج أنه «كلما نفذ [الشاعر] أعمق في فنه ، يكون قد نفذ في عبقرية عصره وعرقه»^(٨٩) . ورغم أن الأعمال الفنية المتوسطة القديمة أو المبتذلة قد تبدو لنا وثائق اجتماعية أفضل فإن تين يجدها غير معبرة ، وبالتالي غير ممثلة للواقع . إن « التمثيل » و «التعبير» عن العصر والأمة ، وبالتالي عن التاريخية والقومية هما كلاهما التعريف ، وهما نتيجة وعلة القيمة الفنية .

والجديد الشامل في نقده (وكذلك في السابقين عليه) يكمن في هذه المفاهيم ، ففي عقل تين أن مولد الروح التاريخية في ألمانيا والسيكولوجيا الدقيقة عند ستنثال وسانت - بوف تتوحد لتشكّل النقد الذي مارسه هو نفسه^(٩٠) . وفي دراسة عن كارلايل يحدد منهجه تقييماً للشاعر أو الكاتب على أنه «كاشف للامتناهي ، على أنه ممثل لقرنه، ممثل لأمته ، ممثل لعصره» . وهو يواصل القول : «إنكم تتبنون هنا جميع

(٨٥) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٤٧ من التصدير .

(٨٦) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٥١٧ .

(٨٧) مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٥٥ .

(٨٨) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٦٤ .

(٨٩) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٢٤٢ .

(٩٠) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٤٦ من التصدير ، ولقد حدث مرة أن السيد وير الفاضل قد أُدرج مع سانت - بوف وريمان وكارلايل وماكولي . (مقال عن دي ساسي [١٨٥٨] في «مقالات أخرى عن الجدل والتاريخ» ، الطبعة الثانية ١٨٩٦ ، ص ٢٠) . ويحتمل أن تين أشار إلى البرشت وير (١٨٢٥ - ١٩٠١) المتخصص بالشؤون الهندية وكتابه عن الأدب الهندي (١٨٥٢) قد شغفه فيما يتعلق بقراته في اليونانية أو ربما يكون هو كارل يوليوس وير (١٧٦٧ - ١٨٣٢) مؤلف (الديمقراطيون) (١٨٢٢ - ١٨٤٠) صاحب النزعة الشئى المعروف تماماً آنذاك : أو حتى ربما يكون هو جورج وير (١٨٠٨ - ١٨٨٨) مؤلف «المعرفة العالية» (١٥ مجلداً ١٨٥٧ - ١٨٨٠) قد يكون هو الذي أثر في تين بما فيه من إشارات إلى الأدب والثقافة ، وواضح أن تين كان حريصاً على إدراج ألماني في قائمته .

الصيغ الألمانية . إنها تشير إلى أن الفنان يصور ويعبر على نحو أفضل من أى إنسان آخر عن الملامح البارزة والقوية للعالم الذى يحيط به ، حتى إننا قد نستمد من عمله نظرية عن الإنسان والطبيعة مع صورة لعرقه وزمانه . وهذا الاكتشاف قد عاود تجديد النقد^(٩١) .

غير أن النزعة التاريخية تقضى بسهولة إلى نزعة نسبية كاملة . وغالباً ما يؤكد تين الروح التاريخية على أنها روح التسامح الشامل . وهو ينقد الكلاسيكية ؛ لأنها تفتقد إلى أن الإنسان هو فى كل مكان هو هو نفسه^(٩٢) . وهو ينقد الإنجليز (ومعهم ينقد والتر سكوت) من جراء عجزهم عن تحقيق الروح التاريخية ، وذلك لأنهم يعتقدون أن حضارتهم هي الحضارة العقلانية الوحيدة^(٩٣) . ويحدد تين «الروح التاريخية» على أنها «التعاطف مع كل أشكال الفن وكل المدارس... وإنها تجليات الروح الإنسانية»^(٩٤) . وهو يعزّز النسبية التاريخية بإدراج تماثل مع الموضوعية العلمية : «إن الفن لا يقدم أعذاراً ولا يدين : إنه يحقق ويفسّر» . «إنه معاثل للقائم بالتشريح ، الذى يدرس البرقشالة والإكليل والصنوبرية والبتولا بنفس القدر من الاهتمام»^(٩٥) . غير أن تين - بطبيعة الحال - لا يعد كل الأعمال الفنية متساوية فى القيمة ، وكان عليه أن يدرك هذا فى كل حين ، وفى كل خطوة يصدر فيها الأحكام^(٩٦) . وهو لم يزغ البصر عن المشكلة المحورية لنقده : ألا وهي عملية التمثيل .

هذا المعيار الخاص بالتمثيل كان منذ البدايات الأولى طريق تين للتغلب على النزعة النسبية . ففي كتابه عن لافونتتين حاول أن يقدّر ويرتب المؤلفين وفق المعيار التالى : هل يمثلون مجرد موضة عابرة (مثل فوتور)^(٩٧) أم جنساً تاريخياً (مثل راسين)

(٩١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٠ .

(٩٢) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد الأول ، ص ٣١١ .

(٩٣) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ص ٢٩٤ ، ص ٢٠١ .

(٩٤) «فلسفة الفن» ، ص ٢٢ .

(٩٥) المصدر السابق ، ص ٢١ ، ص ٢٢ .

(٩٦) «عن المثالى فى الفن» ، ص ٢ ، ص ١٥ .

(٩٧) فنسنت فوتور (١٨٦٨ - ١٩١٨) شاعر وكاتب فرنسى ، وأحد مؤسسى الأكاديمية الفرنسية ،

وقد عمل أدبياً على تحسين النشر الفرنسى ، وهو زعيم صالون السيدة رامبواليه . (المترجم) .

أو روح العرق (مثل لافونتين)^(٩٨)، وفيما بعد عندما انتهى إلى تكرار الخطاطية عدّها .
ففى أدنى سلم القيم لا يزال الأدب قائماً على أنه يمثل مجرد موضحة استمرت ثلاث أو
أربع سنوات ، ثم عملية تمثيل جيل ، ثم فترة تاريخية ، ثم عرقاً من الأعراق . وفى هذه
المرّة تظهر الإنسانية على أنها ذروة القيم^(٩٩) . وتين لا يواجه مواجهة دقيقة التشابكات
والتعقيدات لسلم القيم الجديد مع الأدب الخالص الشامل للإنسانية على أنه القمة
القصى . وإن سلم القيم الجديد يبدو أنه يستبعد الكلى العيى ، وينتهى إلى الكلاسيكية
الحسنة ، ومن المؤكد أن هذا السهم يركّز على القومية المتكررة فى الكتاب عينه :
«كلما عَظُمَ الفنان أظهر على نحو أعمق مزاج العرق»^(١٠٠) .

ولكن مهما تكن الشمولية الكاملة أو القومية أو التعبير عن عصر معين هى المعيار :
فإن العمل الفنى هو دائماً يُعد علامة أو رمزاً على الإنسانية أو الأمة أو العصر .
إن الفن والأدب عند تين ليسا وثيقة اجتماعية ، وإن كان كثيراً ما يردّد مثل هذا القول
. إنهما بالأحرى ماهية التاريخ وخلصته .

هذا الفرض يفسر ملمحاً محيراً فى ممارسة تين التطبيقية : اعتماده على البدهة
على نحو غير نقدى بشكل يدعو للدهشة . إن العمل الفنى باعتباره رمزاً أو علامة على
الحالة الذهنية لا ينغزل إطلاقاً ويتنبّت كموضوع (منهج العلم الوضعى) . وهو لا يحتاج
- فى عقل تين - إلى أى مقارنة مع الوثائق غير الفنية . والحقيقة وراء الطُرقة (مهما
يكن عدم القدرة على تحقيقها) هى حقيقة رمزية . ونستطيع أن نحط - بون تفرقة -
على كل المصادر : الرواية ، التاريخ ، الوثائق ، الطُرف ... إلخ . إن الحساسية الوحشية
لدى الإليزابيثيين^(١٠١) يجرى البرهنة عليها بالإشارة إلى المناظر الخاصة ببيوت
الدعارة الواردة فى «بركليز» وإلى التودّد لكاترين من جانب هنرى الخامس وإلى

(٩٨) «لافونتين وقصصه الغرافية» ، ص ٢٤٤ .

(٩٩) «عن المثالى فى الفن» ، ص ٢٢ - ٥٥ .

(١٠٠) «العصر السابق» ، ص ٨٢ .

(١٠١) «العصر الإليزابيثى فى الألب الإنجليزي مع حكم الملكة إليزابيث الأولى (١٥٥٨-١٦٠٢)» ،

لكن النشاط الأدبى لم يبدأ إلا مع عام ١٥٨٠ وظل حتى عام ١٦٢٠ (المترجم) .

«البلاط الألماني» لمارستين^(١٠٢) يمثل ما أن حديث احتضار ميثريدايس^(١٠٣) في ترجيديا راسين «تبرهن» على وقار وكياسة الفرنسيين في القرن السابع عشر^(١٠٤).

زيادة على ذلك ؛ فإن تين غالباً ما يبحث عن تثبيت انطباعاته ونظرياته من التناغم بين الشواهد التاريخية والشواهد الأدبية. وعلى سبيل المثال، شعر بسرور شديد عندما اكتشف «رحلة في إسبانيا» (١٦٩١) للسيدة أولنوي^(١٠٥) «فلا الكتب ولا الصور يمكن أن تكذب . إن شخص لو ب دي بيجا وكالدرون وموريللو^(١٠٦) وثورياران^(١٠٧) تجوب الطرقات»^(١٠٨) . وربما كان تين مرتبطاً من سماعه أن كتاب (الرحلة) قد استمد أساساً من المصادر الأدبية ، وأن السيدة دالوني قد لا تكون قد توجهت إلى إسبانيا على الإطلاق^(١٠٩) . وزيادة على ذلك ربما لا يكون قد تخلّى عن بصيرته المحورية ؛ وكان عليه أن يقول إن كالدرون ولوب دي بيجا يقولان لنا المزيد عن إسبانيا الجوهريّة في العصر الذهبي على نحو أكبر من كل الوثائق في الأرشف . «إنني مستعد أن أقدم خمسين مجلداً من المواثيق ومائة مجلد من الأبحاث الرسمية من أجل مذكرات شليني^(١١٠) أو رسائل القديس بولس الإنجيلية أو حديث المائدة اللوثر أو كوميديات أريستوفانيس^(١١١) .

- (١٠٢) المصدر السابق ، ص ٨٣ (المؤلف) وجون مارستين (١٥٧٦ - ١٦٣٤) كاتب درامي إنجليزي له قصائد شنيعة (المترجم) .
- (١٠٣) «ميثريدايس» تراجيديا لراسين نسبة إلى العو الأكبر لروما (المترجم) .
- (١٠٤) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٠٣ .
- (١٠٥) ماري - كاترين كوثيس دي أولنوي (حوالي ١٦٥٠ - ١٧٠٥) : مؤلفة قصص الجينات (١٦٩٨) منها القزم الأصفر . ولها ذكريات عن إسبانيا (١٦٩٠) . (المترجم) .
- (١٠٦) يارتولومي إسبان موريللو (١٦١٧ - ١٦٨٢) : رسام إسباني مؤسس أكاديمية أشبيلية وهو أستاذ في تناقض الألوان . (المترجم) .
- (١٠٧) فرنسيسكو دي ثورياران (١٥٩٨ - ١٦٦٤) . رسام إسباني وهو رسام بلاط الملك فيليب الرابع . اشتهر بلوحاته الدينية . (المترجم) .
- (١٠٨) «مقالات أخرى عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢ .
- (١٠٩) انظر : فواشييه - فواشييه - دابوسك «السيدة دالوني وإسبانيا» في «المجلة الإسبانية» ، العدد ٦٧ (١٩٦٦) ، ص ١ - ١٥١ .
- (١١٠) فويتورد شاليني : نحات من فلورنسا اشتهر بأعماله البرونزية والرخام . (المترجم)
- (١١١) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٤٦ من التصدير .

والافتراض القائم وراء قناعة تين هو أن الفنان هو بالضرورة رجل أعمق بصيرة بالحقيقة ، وليست مجرد الحقيقة بصفة عامة أو بالمعنى التحويلي للتغير فقط بل أيضا حقيقة عصر أو حقيقة أمة . ومن ثم فإن بايرون في نظر تين هو إنسان عظيم وممثل ، لأنه أطل في ماهية الأشياء رغم أنه كان متمرداً ضد المجتمع ، وكان وحيداً ضد الجميع ، كان يلقي تنديداً واضطهاداً . لكن تين بالنسبة للشخص الآخرى كان بالأحرى يفترض تناغماً مع عصر أكثر وضوحاً : «إن الكاتب لكي يعرض حالة وجود أمة كلية وعصر كامل كان عليه أن يجمع حوله تعاطفات عصر كامل وأمة كاملة» (١١٢) . إن «النجاح» مع معاصريه هو علامة التمثيل والتعبير . وينجح الكاتب لأنه يعبر عن عصره ، كما أنه يمسك بمرآة أو يشيد المثال الذي يعترف به مجتمعه ضمناً . إن المؤلف ، أو بالأحرى شخوصه ، تصبح نماذج تُحتذى بمثل أنه بدوره يستمد مثاله من الرغبات القريزية لمجتمعه .

ويكاد يكون كل اهتمام تين بالأدب متركزاً على الشخص الروائي؛ لأن الشخص الروائي هي بالنسبة له الكلي - العيني نفسه ، النمط ، المثال . إن النمط «هو شذرة من الإنسان الكلي» أو هو ممثل لغرائز العرق أو المعالم الرئيسية للحقبة ، وهو أكبر محصلة هامة للفن (١١٣) . إن المثال أو «الفكرة المُصفاة» للشاعر تصبح هي «الحاكمة ، النموذج» (١١٤) ، إنها «الشخصية» ، إنها مخلوق التخيل الذي يصبح ذا أهمية من الناحيتين التاريخية والاجتماعية ؛ لأنه يوجد تماثل محدد بين ما يعجب به الإنسان وما هو عليه» (١١٥) . ولقد طور تين نظرية من عدة بنور هيمنت على النقد التطبيقي وخاصة في روسيا . ومصطلح (النمط) بمعنى الشخصية الكلية العظيمة ذات التناسب الأسطوري، استخدمه أوجست فلهلم شلجل وشلنج عندما كانا يناقشان هاملت أو فالستاف أو تون كيشوت أو فاوست . وبهذا المعنى تم جلب المصطلح إلى فرنسا على يد شارل نوديه (١١٦)

(١١٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٤٧ من التصدير .

(١١٣) «عن المثالي في الفن» ، ص ٥٩ .

(١١٤) «فلسفة الفن» ، ص ١٥٨ .

(١١٥) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٢٤٢ .

(١١٦) شارل نوديه (١٧٨٠ - ١٨٤٤) : روائي فرنسي له صالون أدبي ، وهو من الرومانسيين الأوائل

(المترجم) .

فى مقال بعنوان «عن الأنماط فى الأدب»^(١١٧) ، واستخدم بشكل مُحرف فى ملحمة حماسية ليفكتور هوجو عن شكسبير (١٨٦٤) . وقد ورد المصطلح بمعنى النمط الاجتماعى (مكان المصطلح القديم «الشخصية») فى مناقشة مع ظهور رواية العادات فى تصدير يلزاك لأعماله الكاملة بعنوان «الكوميديا الإنسانية» (١٨٤٢) . وفى تصدير لكتاب جورج صاند «رفيق جولة فى فرنسا» (١٨٥١) ، وقد تجمع التياران الرئيسيان عند تين ، وتوجد آثار من التيارين فى المثال الهيجلى والنمط الاجتماعى فى تصورهِ . ومعيارهِ فى الحكم ينحرف بعيداً عن المفهوم الأكثر حداثة ليرتد إلى الوراء إلى النمط المثالى عندما صاغ نظريته من أجل المحاضرات التى ألقاها فى «مدرسة الفنون الجميلة» (١٨٦٧) . ولم يفكر تين إطلاقاً فى أنماطه فحسب على أنها صور واقعية وكمصادر للمعلومات عن البنية الاجتماعية وإن كان قد نفذ إلى شخوص قصص لافونتين وشكسبير ويلزاك وديكنز وآخرين ، وهذا التساؤل فى ذهنهِ . ولم يتيقن إلا نفعاً ضئيلاً فى الواقعية بالمعنى المعتاد . والشخوص الكوميدية أو الأشخاص الواقعيين البسطاء تعد فى أبنى المستويات ؛ لأنها تمثل أكثر الأنماط الاجتماعية زوالاً^(١١٨) .

وما يُعجِب به تين أيما إعجاب فى الفن هو تصوير (البطل) ، بل وحتى الإنسان الفائق ، الإنسان القوى الأساسى العاطفى الذى يجده فى كل موضع عند شكسبير ويلزاك . وتين - وهو نفسه أكثر الناس استقامة وحساسية - يعيد القوة فى التاريخ على نحو ما فعل بركهارت ونيتشه . والقوة تبدو لتين على أنها مدعاة للإعجاب فى ذاتها مهما تكن نتائجها الأخلاقية : «أينما توجد الحياة حتى لو كانت بهيمية ومسعورة يوجد الجمال»^(١١٩) . والقوة - وهى الطاقة الرائعة - شىء حَسَنٌ فى الفن : «إننى أفضل أن ألتقى بأحد الأغنام عن أن ألتقى بأسد فى الريف الطلق ؛ ولكن إذا كان وراء القضبان فإننى بالأحرى أفضل أن أرى الأسد عن أحد الأغنام . والفن هو مثل هذه القضبان»^(١٢٠) . إن الفن - ويمكن للإنسان أن يسخر من تين - يزوينا بمجموعة من الوحوش الجميلة فى حديقة حيوان : إن القضبان والأقفاص «وهى تستبعد الخوف ...

(١١٧) فى «هواجس أدبية وأخلاقية وخيالية» (بروكسل ، ١٨٢٢) ، ص ٤١ - ٥٨ .

(١١٨) «عن المثالى فى الفن» ، ص ٩٦ .

(١١٩) تاريخ الأدب الإنجليزى ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٤ .

(١٢٠) «مقالات جديدة عن الجيل والتاريخ» ، ص ١٥٢ .

تحتفظ بالاهتمام والأهمية» . «يمكننا أن نتأمل العواطف الممتازة» . «إن الفن يخرجنا من أنفسنا» . «إن نفسنا تنمو وقد حفلت بالشهادة»^(١٢١) . ولكن تين في الحياة والتاريخ رأى على نحو متزايد عنف مثل هذه الوحوش . ولقد رسم صورا مريرة لرويسبير ونباليون على أنهما مسعوران بالخيلاء والأنانية . وحتى إعجابه السابق بالرجال الفائقين الرائعين عند شكسبير وبلزاك أو متسلفي الجبال القساة عند ستندال قد تعدل بمعايير أخلاقية ونفعية في المحاضرات عن المثالي . فهنا يرتب تين الأنماط وفق قيمتهم الاجتماعية . (وهذا الترتيب يتمشى مع ترتيب الأبطال القائم على التقدم من المثل إلى الكلى، وينتهى بالمثل إلى الفن الأكثر عمومية والأكثر مثالية على أنه الفن الأقصى). ويجب تفضيل الرجال الأقوياء على الأنماط الواقعية لكل الأبطال الحقيقيين المحسنين للإنسانية الذين يُدرجون في أعلى قمة^(١٢٢) .

هذا الترتيب الجديد في سلم القيم حسب (درجة الإحسان) عند الشخص يفضى إلى نتائج في الأحكام الأدبية تبدو غير متسقة بالمرّة مع النزعات الدائمة لنوع تين . إنه وهو مدفوع بمنطق خطاطية كان عليه أن يضع «الشخص الكاملة ، الأبطال الحقيقيين» فوق المجرمين العاطفيين الكبار أو المسوسين . وكان عليه أن يدرج النساء المثاليات من أمثال ميراندا وإموجين وإينفجينيا في مسرحية جوته التي تحمل اسمها ، والشهداء من أمثال بوليوك وأخيراً أبطال الملاحم القديمة : سيجفريد ، رولان ، السيد . «وأبعد من هذا وفي مجال أعلى نجد المخلصين وآلهة اليونان أو اليهودية والمسيحية ممثلين في المزامير والأنجيل وسفر الرؤيا ، وتلك السلسلة المستمرة من الاعترافات الشعرية والتي آخر سلاسلها وأنقاها «السيوف» [للقدّيس فرنسيس] «محاكاة المسيح»^(١٢٣) .

ويربط تين هذه الثلاثية من الأنماط (الواقعي ، والمميز ، والمثالي) بخطاطية ثلاثية عن التاريخ . ففي العصور الشديدة الثقافة والتعذيب رأى في الحقب الناضجة عندما يكون المجتمع في ذروة تطوره وعندما يقف الإنسان في منتصف الطريق كما حدث

(١٢١) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ١٥٢ .

(١٢٢) «عن المثالي في الفن» ، ص ١٠١ . ص ١٠٤ - ١٠٥ .

(١٢٣) «عن المثالي في الفن» ، ص ١٠٧ - ١٠٨ .

بالنسبة لليونان في القرن الخامس قبل الميلاد وفي إسبانيا وإنجلترا في نهاية القرن السادس عشر ، وفي فرنسا في القرن السابع عشر ، وفي عصر تين نفسه يظهر أدنى الأنماط وأصدقها في الأدب الكوميدي والواقعي وأكثر الأنماط عنفاً وثباتاً في الأدب الدرامي والفلسفي . لكن الإبداعات المثالية الحقة لا تتوفر إلا في العصور البدائية والبسيطة . وعلينا أن نرتد إلى عصور سحيقة إلى أصل الشعوب وسط أحلام الطفولة الإنسانية لكي نجد الأبطال والآلهة^(١٢١) . وتين - وقد تفكك منه التماسك، والذي لم يقدر إطلاقاً بصفة خاصة الفن البطولي البدائي - رفض أن يعرض الأبطال الخُلص والنماذج الأريحية المحسنة على أنها في الذروة جمالياً . وهو لا يزال يجد في شكسبير ويلزاك أشد أعمال الأدب عمقاً : «إنها تظهر أفضل من أي أعمال أخرى الشخص المهمة والقوى الأولية وأعمق طبقات الطبيعة الإنسانية»^(١٢٢) . والخطاطية الأخلاقية إنما يفرضها تين قرصاً ولا يوفق بينها وبين ما هو جمالي على نحو حقيقي .

وفي البداية يبدو تين وقد طرح آراء دقيقة عن الفرق بين الفن وفلسفة الأخلاق . وتين سخر من فكتور كوزان من مصطلح «الجمال الأخلاقي» والرأي القائل إن الفنان هو «سيد الفضيلة»^(١٢٣) . وهو في الغالب يؤكد أن «الفنان يستهدف فحسب إبداع الجمال»^(١٢٤) ، وأن علم الجمال وفلسفة الأخلاق متمايزان تماماً^(١٢٥) . وهو يلوم النقاد والروائيين باستمرار على إضغاثهم الطابع الأخلاقي . ومن ثم ، فإن نقد ماكولي يبدو له محدوداً للغاية ، نظراً لأن ماكولي (الذي مع هذا يعجب به أيما إعجاب) يبدو دائماً على أنه «قاسم يحكم على الصواب وعلى الخطأ»^(١٢٦) : وهو يرى أن ثاكوري يهتم للغاية بأن يجعل غايته الوعظ والإرشاد^(١٢٧) ، ويفضل تين للغاية السيدة مارن في «ابنه العم الصغيرة» على شارب . وجانب من اعتراضه على إضغاث الطابع الأخلاقي

(١٢٤) «عن المثالي في الفن» ، ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(١٢٥) «عن المثالي في الفن» ، ص ١٠٣ .

(١٢٦) «الفلاسفة الكلاسيكيون في القرن التاسع عشر» ، ص ١٥٠ .

(١٢٧) «حياة» ، المجلد الثاني ، ص ١٢٢ .

(١٢٨) «حياة» ، المجلد الثاني ، ص ٢٤٤ - ٢٤٥ ، مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ ، ص ٤٠ .

(١٢٩) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ١٥٥ .

(١٣٠) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٧٠ .

على الجمالى أنه يؤازر الفن الموضوعى : إنه يؤازر شكسبير «التعاطفى» ضد الفن الذاتى «المتمركز» عند ملتون^(١٢١) . وتبين فى الدراما والرواية هو على الأقل مشايخ شديد للموضوعية ، بمعنى غيبة المؤلف عن الكتاب . ويجب على الروائى «أن يكون عالم نفس يستمتع من خلال التأمل بعظمة شعور ضار أو نزعة آلية منظمة لشخصية مؤذية»^(١٢٢) . وهو يمدح رواية «الأحمر والأسود» لستندال بسبب الاختفاء الكامل المفترض للمؤلف وراء العمل^(١٢٣) . وإعجابه برواية «السيدة بوفارى» لفلوبير وقصص مريميه قائم على الباحث نفسه . إن مريميه «يطمس نفسه . إنه لا يلعب لعبة الدليل الباحث عن كنوزه»^(١٢٤) . ولقد شعر تين بأن تعليق المؤلف إنما يضعف الوهم . «إن الفن يخفف والشعر يختفى»^(١٢٥) . ولقد كان أيضا من الناحية الشخصية معارضا لإظهار الانفعال . «إننى أعتقد أن المبدأ العظيم عند جوتيه وستندال هو أن يكونا صادقين ؛ يجب ألا يتلاعبا بمشاعرهم على الورق ... ومن الابتذال الكشف عن قلب المرء : من الأفضل الاتهام بأن المرء ليس لديه أى منها»^(١٢٦) . غير أن اعتراض تين على الفن الأخلاقى ليس أمراً شخصياً وجمالياً فحسب : إن الاعتراض نابغ أيضا من قناعة بأن «الجوهرى فى الإنسان خفى كامن وراء الشعارات الأخلاقية»^(١٢٧) ، وأنه سواء كان بطرس أو بولس شريراً إنما فإنه لا يهم سوى معاصريهما^(١٢٨) والذين كان عليهم أن يعيشوا معها .

وواضح أن نظرة تين قد تغيرت ، وفى محاضراته عن المثالى (١٨٦٧) يحاول أن يصل إلى توافق بين المعيارين الجمالى والأخلاقى . والحل الذى طرحه - بما فيه من تقدير لأريحية البطل - يبدو غير مرضٍ بشكل فريد . إن الدلالة الأخلاقية للعمل الفنى بصرف النظر عن قيمته الجمالية - لا يمكن الحكم عليه بأريحية الشخصية الرئيسية

- (١٢١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ٤٢٠ («لافتين وقصصه الخرافية» ، ص ٦٦) .
- (١٢٢) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١١٨ .
- (١٢٣) «مقالات جديدة فى العدل والتاريخ» ، الطبعة الثانية عشرة ، ص ٢٤٠ ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ .
- (١٢٤) «مقالات أخرى عن العدل والتاريخ» ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .
- (١٢٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١٢٧ .
- (١٢٦) «هياكل» ، المجلد الثالث ، ص ١٧٧ .
- (١٢٧) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .
- (١٢٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١٥٦ .

بمعزل عن العمل نفسه . وإن فونيم شخصية أفضل من فيدر ، ولكن هذا لايعنى أن مسرحية «عبادة الربة ميثرا» أكثر تفوقاً إما جمالياً أو أخلاقياً على المسرحية الأخرى .

وبالفعل نجد أن معيار هيبوليت تين عن التمثيل وقيمة الحقيقة بالنسبة للعمل الفنى وفائئته الاجتماعية قد تعدل كثيراً فى التطبيق من جراء إيمانه بالفردية والتعبير عن الفردية . وهو فى الخطاطية والتاريخية (المستمدة من هيجل) والتي يتحرك فيها لا يوجد تناقض بين المحاكاة والتعبير ، بين الحقيقة والشعور . إن الفن ممثل للواقع ومعبّر عن الشخصية معا . والمؤلف يعبر عن نفسه وعن نظريته الخاصة للعالم ، ومن ثمّ يصور العالم من حوله وينفذ فى ماهية الأشياء . وتين يقول لنا «إن الماهية» - وهى مصطلح فنى - إنما يُفضّل أن تحلّ محلها «الشخصية الرئيسية وكيفُ لافت ورئيسى وجهة نظرها منه وسلوك جوهرى [هكذا !!] لوجود الأشياء»^(١٣٩) . وهدف الفن هو - هكذا - تمثيل «الخصائص» التى هى فردية، وفى الوقت نفسه دالة ومهمة بالنسبة للواقع معا . وتين على عكس الرأى المعتاد لا يريد أن يستبعد الفردية أو أن يحلّها . ففى رسالة إلى سانت - بوف الذى طرح هذا النقد^(١٤٠) يؤكد تين «أننى لم أقصد إطلاقاً أن أستنبط الفرد ، وأن أعرض على شكسبير أو سوفيت ككاتب من الكتاب أن يظهر مثل هذه اللحظة أو تلك فى موضع بعينه»^(١٤١) ، بل بالعكس : إن هدف تين الرئيسى كناقذ هو بالضبط النقاط الفردية ، لا فردية الشخص فحسب ، بل أيضاً التقاط عصر أو أمة : «إن فكرتى الرئيسية هى أن على المرء أن يطرح الانفعال والعاطفة الخاصة للإنسان الذى يصفه المرء ... بالاختصار يصوره على طريقة الفنانين ، وفى الوقت نفسه يعرب عنه بطريقة الاستدلاليين العقلانيين»^(١٤٢) . هذا هو ما قصد إليه تين بالنقد السيكلوجى (مقابل النقد الإنجليزى الأخلاقى) . وفى فقرة يشخص فيها الإنسان على أنه «آلة روحية» . يقول : «إننى لم أعد أحب التمثيلية بحركاتها ، وإننى أشعر

(١٣٩) «فلسفة الفن» ، ص ٥٦ .

(١٤٠) «أحدث يوم الاثنين الجديدة» (الطبعة الثالثة ، ١٨٧٨) المجلد الثامن من ، ص ٨٨ .

(١٤١) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٨ .

(١٤٢) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٦ .

معها بثقل العقبات ؛ إننى أرى مسبقاً المنحنى الذى ستسير عليه حركته ؛ وأنا لا أشعر إزاء هذا بالكُرْه أو الاشمئزاز . لقد خَلَقْتُ هذه المشاعر على عتبات التاريخ ، ولقد تنوَّعت اللذة العميقة الخالصة للغاية ، لذة رؤية النفس وهى تعمل وفق قانون محدد فى بيئة مع التنوع الكلى للعواطف الإنسانية^(١٤٣) . إن تين يبحث عن نفس الكاتب وعقله ، وهو يريد أن يفهم ويحلل هذه النفس كنوع من نسق تهمين عليه «ملكة كبرى حاكمة» .

إن مصطلح «ملكة كبرى حاكمة» قد فُهم عادة على أنه مبدأ النظام ، على أنه حلقة وسطى بين القوى الجمعية الخاصة بالعرق - الوسط - الآن ، والأحداث النفسية ويمكن التفكير فيه أيضاً على أنه مبدأ جبرى طبيعى آخر ، على أنه أحبولة خاصة بالتصنيف بها يوضع الناس فى عيون أو فتحات أبراج الحمام حقيقية وفق الأنماط الفردية : النمط العاطفى ، النمط التخيلى ، النمط العقلانى ... إلخ ، وما لا شك فيه أن تين فكر فى العقل الإنسانى غالباً فى إطار التماثلات الميكانيكية . وهو يقول «إن عبقرية الإنسان الخاصة هى أشبه بساعة ، إن لها نظامها الآلى ومن بين أجزائها زنبرك رئيسى . فاستخلاص هذا الزنبرك انظر كيف يوصل الحركة للأجزاء الأخرى ، وتتبع هذه الحركة من جزء إلى جزء إلى أن تصل إلى عقارب الساعة ؛ حيث تنتهى الحركة»^(١٤٤) . بل وحتى أنه يفكر بتكرار أشد فى إطار التماثلات المستمدة من علم الحيوان ، ومن ثم فإن المَعْلَم المَهْمَم للأسد هو أنه أكل لحوم كبير ، وهذه الصفة تحدد شكل وحجم أسنانه وفكه ؛ تحدد شكل عضلاته وعينه ، تحدد معننه وأحشائه وكذلك معالاه «الأخلاقية» . ولقد تعلم تين من علماء البيولوجيا أن يتحدث عن قانون التوازن العضوى أو ترابط الاعتماد المتبادل للخواص^(١٤٥) . ولقد أوحى بآن الناس يمكن أن يصنفوا فى عائلات وأنواع كما هو الحادث فى عالم الحيوان^(١٤٦) . وهنا نجد سبباً من أسباب الانجذاب لقصة «بين الخرافة والمقارنات العديدة بين الناس والحيوانات : إن الناس أسود وثئاب وثعالب وقرود ؛ والإنسان بصفة عامة يسمى حتى «غوريللا عنيفة وفاسقة»^(١٤٧) .

(١٤٣) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١٥٦ .

(١٤٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ٤ - ٥ .

(١٤٥) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٣٦ - ٣٧ من التصنيف .

(١٤٦) «حياة» ، المجلد الرابع ، ص ١٠٩ .

(١٤٧) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد السابع ، ص ٣٣٠ .

لكن «الملكة الحاكمة المتحكم» ليست مجرد مبدأ ألي أو بيولوجي ؛ فهي في الأغلب مبدأ فردية : إنها «الحالة النفسية المهيمنة والدائمة»^(١٤٨) . وكل ألعية لها ملكة حاكمة مثل العين «الحساسة بالنسبة للون الواحد»^(١٤٩) . إنها في وقت واحد داخل المؤلف ومايكشفه المؤلف ويستخرجه من العالم المحيط به . إن الفنان يختار معلماً رئيسياً : إنه هو نفسه لا يرى الأشياء إلا من خلال ملكته الحاكمة . ومصطلح «الملكة الحاكمة» يبدو أنه ليس مصطلحاً سعيداً يدل على هذه الهيمنة الخاصة بالعقل . وواضح أن لها أسلافا في النظرية الروائية ؛ وتعبير «العاطفة الحاكمة» - وهو التعبير الشعري عند الشاعر ألكسندر بوب - يمكن أن نجده تحت أسماء مختلفة (مثل الشكل الحاكم أو المتحكم) عند مونتيني^(١٥٠) وبيكون وياسكال^(١٥١) .

ولكن واضح أن النظرية تبالغ في جعل الملكة الحاكمة مفردة واستثنائية . وتين (الذي يبدو منطقياً في نظر عديد من المراقبين) لديه بالفعل نظرة لاعقلانية عميقة عن الطبيعة الإنسانية : «إذا ما تحدثنا بدقة فإن الإنسان مجنون بالطبيعة على نحو ما أن الجسم مريض ؛ إن العقل والصحة يأتیان لنا كتجاح مؤقت ، كحادثة سعيدة»^(١٥٢) . إن الإدراك الحسى الخارجى والذاكرة مليئان بالهلوسة ؛ إن حياة الإنسان الحقيقية هي حياة «المجنون الذى يعود إلى العقل بين الفينة والأخرى ، ولكنه في الحقيقة (من نوع مادة الأحلام) قد شكل منها»^(١٥٣) . وتين يتفق مع ما يتصوره من أن لديه سيكولوجيا شكسبير . «إن الإنسان آلة عصبية محكوم عليه بالمزاج ومعرض للهلوسات ومشحون بعواطف جامحة ، وهو في جوهره لا يلجأ للعقل ، وهو خليط من الحيوان والشاعر . وعقله ليس إلا الحيوية ، وفضيلته ليست إلا الحساسية ، وتخيله هو دليله

(١٤٨) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد السابع ، ص ٢٢٠ .

(١٤٨) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٩ من التصدير .

(١٤٩) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، الطبعة ١٢ ص ٢٢٥ .

(١٥٠) القسم الثالث ، الفصل الثانى من كتاب مونتيني «مقالات» طبعة موريس رات (باريس ، ١٩٤٨) المجلد الثالث ص ٢٥ .

(١٥١) انظر : طبعة ماينار ماك لكتاب بوب «مقال عن الإنسان» (لندن ، ١٩٥٠) ص ٣٦ من التصدير وص ٧١ فى الهامش فى الملاحظات أسفل الصفحة .

(١٥٢) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ١٥٨ .

(١٥٣) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ١٥٩ .

ومرشدته ؛ وهو ينقاد -كيفما اتفق وسط ظروف محددة ومعقدة للغاية - إلى الألم والجريمة والجنون والموت»^(١٥٤) . ويبدو هذا مغرطاً في الشناعة والفضاعة . إلا أن تين يتصور الشعراء والكتاب العظام على أنهم أشكال من المَسّ الحافل بعاطفتهم الحاكمة المتحكمة الوحيدة ؛ ألا وهي التخيل الذي يتحكم أيضاً في الشخصوس التي يتصورونها . ويوصف تخيل شكسبير بأنه «متحرر من قيود العقل والأخلاقيات»^(١٥٥) ؛ ويجرى تصوير بلزاك على أنه مهووس عاطفى ملء بالعمل والشره والشهوة ، والذي يواجه (على شكل رؤى) عالماً مماثلاً من الشخصيات التي أصابها المس والجنون ؛ فيليب برينو وجرانند العجوز وهولوت (في «جامبارا»^(١٥٦) و «ماسيميللا دوني»^(١٥٧)) . وهى رواية صغيرة فى جزعين يعدد تين فيها سبعة مجانين مهووسين^(١٥٨) . وحتى ديكنز - رغم أن تين يتبين ملامحه العاطفية والأخلاقية - يبدو أنه مبدع عالم من الحمقى والساخرين والمجرمين والبلهاء . وأحياناً يجرى استخدام مفهوم «العاطفة الحاكمة» على يد تين بمهارة شديدة ؛ فيجرى تحليل جورج سورل^(١٥٩) فى إطار عاطفته الحاكمة ألا وهى الكبرياء ، ويجرى حل كل تناقضاته الظاهرة لسلوكه . ولكن كثيراً ما نجد «الملكة الحاكمة» لاقيد إلا كصيغة آلية ترد المعقد إلى البسيط . وهكذا فى الكتاب بأسره عن ليفى ؛ فإن تين يصور برتابة على مَعْلَم واحد: خطيب يتحول فيصبح مؤرخاً؛ أو يكرر لأغراض ساخرة أن كوزان هو «رجل الفصاحة» ، ولا شيء آخر لكى يرسم كاريكاتورياً تتوراً مشابهاً فى غالبيتها للمبالغة التى يرسمها الفنان دوميه^(١٦٠) للمحامين نوى الأنوف الكبيرة .

إن مصطلح «الملكة الحاكمة» يربط عقل الفنان بشخصية عالمه . والعمل الفنى هو أيضاً تعبير شخص . ونادراً ما يهتم تين بالسيرة كسيرة . وعندما صحح له جان

(١٥٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٩ .

(١٥٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ١٩٤ .

(١٥٦) بحث فلسفى كتبه بلزاك عام ١٨٢٧ (المترجم) .

(١٥٧) رغم أن رينيه ويليك ينكر أنها رواية صغيرة ، إلا أنه جاء فى كتاب «قاموس أوكسفورد الموجز عن الأدب الفرنسى» . بإشراف جويس م . هـ . ريد أن هذا بحث فلسفى صدر عام (١٨٢٩) (المترجم) .

(١٥٨) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ١٥٦ من الملاحظات فى هامش الصفحة فى الأسفل .

(١٥٩) أحد شخصوس رواية «الأحمر والأسود» للروائى الفرنسى ستندال . (المترجم) .

(١٦٠) أونوريه دوميه (١٨٠٨ - ١٨٧٩) . فنان وكاتب ساخر ونحات فرنسى له حوالى ٤٠٠ لوحة .

وهو فى فنه يتبع المذهب الانطباعى . وله كتاب «الكاريكاتور» الصادر عام ١٨٢٢ (المترجم) .

جاك جوسراند تفاصيل «تاريخ الأدب الإنجليزي» هنا تين نفسه على أنه ركز على الأعمال نفسها^(١٦١). وتين (فى عام ١٨٥٦) كان راضياً تماماً عن أن يعمل بدون معلومات عن السيرة الخاصة بديكنز : «إن أربعين مجلداً هى أكثر من كافية لمعرفة إنسان ... إن ألعيتة واردة فى أعماله»^(١٦٢). ولا يحدث إلا عَرَضاً أن يستخدم تين المعرفة المتعلقة بالسيرة ، ولكن حتى هنا فإنها تُستخدم كمصدر معلومات عن حالة الحياة ونفسية الإنسان أكثر من كونها سرداً نسقياً . وصورة الشاعر ألكسندر بوب هى صورة مرسومة بالفسيقساء ، وقد رُسِّمت بعناية تجمعت من نواذر تُمَّتْ غريلتها إلى حد كبير من كتاب «حياة الشعراء» لجونسون ، وهى تصور الشاعر بوب على أنه خبيث ، تافه ، قزم غير مخلص^(١٦٣) . غير أن تين يعرف أن كل هذه المعلومات لا يجب سردها ضد الشعر. فهو لا يملك إلا أن يقول : «إننى أرغب حقاً فى أن أتمكن من الإعجاب بأعمال بوب التخيلية ، لكننى عجزت عن هذا»^(١٦٤). ولكن مع ملتون وشكسبير ، فإن التفسير القائم على الشخصية يصبح ذا أهمية أكبر . لقد أخذ تين بوجهة النظر القديمة المعروفة عند بليك وكولردج وشيلر وشاتوبريان وكبل^(١٦٥) من أن ملتون «أعار الشيطان نفسه الجمهورية»^(١٦٦) وهو يقول على نحو ملئ بالعبث وإن كان مع بعض التفصيل (فى مقالات لجونز فرى فى ١٨٢٨) ، إن «هاملت (هو) شكسبير»^(١٦٧) أو إن جاك «هو قناع شفاف نستطيع أن نرى وراءه وجه الشاعر»^(١٦٨) . وتين يستمد من فيلاريت شال^(١٦٩) ما يعده تفسيراً جديداً قائماً على السيرة عن (السونيتات)^(١٧٠) .

(١٦١) «حياة» ، المجلد الرابع ، ص ٢١١ .

(١٦٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الخامس ، ص ٤ .

(١٦٣) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ١٧٦ وما بعدها .

(١٦٤) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ١٨٥ .

(١٦٥) جون كيل (١٧٩٢ - ١٨٦٦) : شاعر ورجل دين إنجليزى ، وأستاذ الشعر بجامعة أكسفورد

(١٨٢١ - ١٨٤١) . (المترجم)

(١٦٦) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثانى ، ص ٥١٦ .

(١٦٧) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٨ .

(١٦٨) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٠ .

(١٦٩) «مراسات من شكسبير» (١٨٥٢) وشال بدوره استمد النظرية من أرميتاج براون «قصائد

السيرة الذاتية عند شكسبير» (١٨٢٨) انظر : م . ه . أبرامز : «المرأة والمصباح» (نيويورك ١٩٥٢) ص ٢٤٦ وما بعدها .

(١٧٠) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثانى ، ص ١٧٦ .

وهو - بشكل عام - يرسم صورة بارزة للغاية لشكسبير بشكل عاطفي مستمدة من التراجيديات . وهو يفترض وجود قصة خيالية في (السونيئات) . ولقد احتج الفيلسوف المعاصر الإيطالي كروتشه بغضب ضد هذا التشخيص ؛ حيث إن الإنسان في النهاية لا يعرف ما إذا كان الشعراء أم القتل ، التقابلات والتناغمات الفنية أم المشاجرات والخنجر هي التي تتراكم أمامنا^(١٧٠) ولكن بينما يبدو أن تين مؤمناً بالتوحيد بين شكسبير وأبطاله ومجرمين فإنه كان مبالغاً ، وأن الإبطال أنقسههم يبدو بشكل مفرط متوحشين ومجانين ، كما أن تين لا يتجاهل تحفظ شكسبير ومقدرته الإبداعية :

«إن الاستعارة ليست هواء ، بل هي شكل فكره . وهو في نروة العاطفة لا يزال يتخيل . وعندما يتذكر هاملت يانساً الشكل النبيل الذي عليه والده يرى الصور الأسطورية التي يملأ بها نوق العصر الشوارع ذاتها . وهو يقارن هذا بـ :

مصطلة أشبه بكوكب عطارد المنذر

وهو يتألق على سماء تُقبَل الجبل

[الفصل الثالث ، المنظر الرابع]

وهذه الرؤية الساخرة وسط الظم العنيف تبرهن على أن هناك فناً مصوراً يكمن خلف الشاعر . وبلا إرادة وخروج على الفصل الزمني يمزق القناع التراجيدي الذي يغطي وجهه ؛ ويكتشف القارئ وراء الملامح المتراكبة لهذا القناع المرعب ابتسامة رشيقة وملهمة لم يحلم بها إطلاقاً^(١٧١) . إن التقابل بين الشاعر والفنان المصور (وهو يقصد بالفنان المصور الفنان الذي يتأمل عالمه) يمكن ألا تُرسم بسعادة غامرة ؛ غير أن تين كما نرى ليس غافلاً عن قدرة الفنان على النمو والاستسلام للعالم الذي يحيط به .

وكثيراً ما يبدو الفن عند تين على أنه مجرد الانفعال الشخصي . وهو - وهو يتحدث عن ميكلائنجلو - إنما يتحدث عن الفنان على أنه يحاكي على نحو إرغامي إحساساً باطنياً^(١٧٢) ، ويذهب إلى أن سيكلائنجلو قد غير النسب العادية للجسم

(١٧١) عند أريوستو «شكسبير وكورني» (الطبعة الثالثة ، باري ، ١٥٤٤) ص ٨٤ .

(١٧٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ١٨٧ .

(١٧٣) «فلسفة الفن» ، ص ٦٢ .

البشرى تحت وطأة مثل ذلك الضغط الباطنى . إن التشبيهية تعبير عن الانفعال .
والانفعال والإخلاص الانفعالى هما عند تين فى الغالب معياران للفن الممتاز : «مطلوب
ينبوع من الأفكار الحية والعواطف الصريحة لصناعة شاعر حقيقى»^(١٧٤) . «العنف فى
عمل العقل لا يأتى إلا من إخلاص عاطفة شخصية وأصيلة»^(١٧٥) ويلتمس تين عزراً
لوردزورث (الذى يضايقه) بقوله : «بعد كل شيء فإن الرجل مقتنع»^(١٧٦) ؛ والأديب
سورى ينال تعنيفاً ؛ لأنه «يفكر قليلاً فى أن يحب بروعة عن أن يكتب بروعة»^(١٧٧) . ولا
يعبأ تين بالاعتراض القائل إن سورى المحب سوف يتسنى، وأننا لن نتذكره إلا لأنه يفكر
فى الكتابة بروعة^(١٧٨) . بل إن هناك فقرة غريبة تصف طريقة لافونتتين فى التأليف :
«إنه يرى شذرات من المناظر الطبيعية أو الحركات أو ما هو فكاهة أو الشخصيات
المؤثرة كما لو كان فى حلم . وإبان هذا الزمن تكون يده قد كتبت أبياتا غير منتهية ،
تنتهى بمقاطع مماثلة ؛ ويحدث أن الأبيات تاتى مماثلة للحلم ؛ إن جملة مجرد تسجيل
للالفعالان»^(١٧٩) . ولافونتتين باعتباره شاعراً وحرفياً تقليدياً ومعتقداً على نحو ما نجده
فى أى وضع فى التاريخ الأدبى يتحول إلى عالم، ويتحول إلى كاتب آلى ، «إن الاهتزاز
والدأب» يصبجان شيئاً أشبه بقصيده (كوبلاخان) . والشعر على نحو ما يقول تين هو
«الصيحة اللا إرادية» للإحساس الحى ، انكشاف منزوٍ داخل نفس تفيض»^(١٨٠) .

ويمثل هذا التصور للشعر فإنه لا يوجد ما يدعو إلى الدهشة إذا ما وجدنا أن تين
لا يدرك أهمية الشكل والوحدة فى العمل الفنى إلا نادراً . وهو يفعل هذا بأستاذية فى
فصل من كتابه «فلسفة الفن» . وهو يضيف معيار «تقارب التأثيرات» إلى معيارى
أهمية الشخص وأريحيتها . وأحياناً ما يمدح مؤلفاً بسبب إحساسه بالشكل . ومن ثمَّ

(١٧٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ١٧٩ .

(١٧٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٥١ .

(١٧٦) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٢١٨ .

(١٧٧) هنرى هوارد سورى ؛ حوالى (١٥١٧ - ١٥٤٧) : شاعر إنجليزى قد أعدم من جراء اتهام جائر

وهو فى الثلاثين من عمره . وقد نقل السوناتا من إيطاليا إلى إنجلترا (الترجم) .

(١٧٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٢٧٧ .

(١٧٩) «لافونتتين وقصصه الخرافية» ، ص ٩٦ .

(١٨٠) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد الأول ، ص ٢٠٥ .

يقال إن سينسر وتشوسر هما أول المؤلفين الإنجليز الذين لديهم «إحساس بالكلية» .
 إنهما يفهمان التناسبات والعلاقات والمتقابلات ؛ إنهما (يؤلفان) (١٨٩) . لكن الحكمة أو
 الحدث يجرى التقليل من شأنه دائماً . إن الحكمة «هي مجرد سلسلة من الأحداث
 وترتيب للموقف منظم ليبرز الشخصيات» (١٨٩) . وعندما يزمع تين أن يناقش الشعر
 الغنائى الحديث يعتقد وجهة نظر عاطفية خالصة . إنه - وهو يتحدث عن بيرنز - يقول :
 «فى هذه اللحظة فإن الشكل يبدو أنه ينحل فى لا شىء ويختفى ؛ وإننى لأتجاسر
 فأقول إن هذا هو المَعْلَم العظيم للشعر الحديث» (١٨٩) . إن الشكل والحكمة والنقاء لا
 تغنى تين إلا على نحو ضئيل ، لكن لديه اهتمام قوى بعنصر السطح الجمالى :
 بالقاموس الشعرى . وهو بطريقة غير فنية ، وإن كانت على نحو دقيق تماماً ، يمكنه أن
 يصف الأسلوب فيقول «إن الإنسان يحكم على العقل بين العقول بأسلوبه» (١٨٩) .
 وهو طوال الكتاب عن الفلاسفة الفرنسيين يستخدم ملاحظات أسلوبية لتحقيق أهدافه
 الساخرة . وعلى سبيل المثال يتفكّر ويرى كيف أن الاطنابات عند مين دى بيران (١٨٩)
 يمكن ترجمتها إلى لغة محيطة شاملة مستوعبة . إنه يراكم الملاحظات عن المجازات والغباء
 المحطم للجمل عند سان سيمون (١٨٩) ، والاختيار الدقيق للكلمات عند لابرويير (١٨٩) .
 ونجد كذلك الرطانة الملغزة والغامضة والطنانة فى الفقرات التأملية عند بلزاك (١٨٩) .
 وهو يصف أسلوب ستندال المجرّد بتعاطف ، ويبدو أنه يتقبل هنا استخفاف الروائى
 بالأسلوب المجازى باعتباره غير فرنسى وغير معقول (١٨٩) ، وإن كان أسلوبه هو لم يكن
 مجرداً ولا مجازياً .

(١٨٩) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الأول ، ص ٢٥٥ .

(١٨٩) «عن المثالى فى الفن» ، ص ١٤٢ .

(١٨٩) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٢٦٧ .

(١٨٩) «الفلاسفة الكلاسيكيون فى القرن التاسع عشر فى فرنسا» ، ص ٨١ .

(١٨٩) مين دى بيران (١٧٦٦ - ١٨٢٤) : فيلسوف فرنسى له «تقرير العادة على ملكة التفكير» (المترجم) .

(١٨٩) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٤٨ - ٢٥٠ .

(١٨٩) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٥٩ - ٦٠ (المؤلف) . وجان دى لابرويير

(١٦٤٥ - ١٦٩٦) : أديب فرنسى متمكن من فن الشعرية (المترجم) .

(١٨٨) المصدر السابق ، ص ٦٨ وما بعدها .

(١٨٩) المصدر السابق ، الطبعة الثانية عشرة ، ص ٢٥٤ .

وتين في تحليلاته النقدية يعود إلى تقابله الرئيسي بين الشعر الأصيل - شعر الانفعال والعاطفة ، الفردي ، الكتابة «ذات الطابع الخاص المميز» شعر الشمال وإنجلترا وشكسبير وبيرون - وبين الشعر البلاغي في التراث الفرنسي ، وهو الشعر الذى روحه الكلاسيكية عقلانية ، ومن ثم غير شعرية ، وتين منذ كتاباته الأولى في كتاب «لافونتين» (١٨٥٣) وكذلك كما في حديثه المستفيض الأخير عن الأدب ، فإن الفصل عن الروح الكلاسيكية في «النظام القديم» (١٨٧٥) قد حارب هذه الروح الكلاسيكية ووصفها باتساق كامل . وهناك رسالة مبكرة تضع تقابلاً بين التراجيديا الفرنسية في القرن السابع عشر وهو فن الخطابة والتحليل، والذي لا تصل فيه إلى معرفة الناس وبين فن شكسبير الذى يبدع الوهم والأفراد، وبالاختصار يبدع «الخصائص المميزة»^(١٩٠). إن الأسلوب الخطابى يمتد من مألوف وجويزدى بلزك إلى دليل وفونتين . «العقل المتعقل» الذى لا يريد أن يعتقد امتلاء الأشياء وتعقدها^(١٩١) . وهذا الأسلوب بالنسبة لتين ليس فحسب هو الآفة الكبرى للشعر بل أيضاً القوة العقلية التى أفضت إلى نشوب الثورة الفرنسية ونابليون وسقوط فرنسا عام ١٨٧٠ . إن الروح الكلاسيكية مقترنة بالروح العلمية الجديدة تسببت في الانفجار المميت : مفهوم حقوق الإنسان والفكرة الشاملة التى كلها عيث عن مجتمع جديد وعقلانى ، يوتوبيا غير إنسانية بلا جنور ، طغيان مركزى سواء أكان جمهورياً أم استعمارياً .

وتين يقرط في المبالغة بالنسبة للنزعة العقلانية والديكارتية في الكلاسيكية الفرنسية والتأثير الشامل للتأثيرات الأدبية عن الثورة. ولكنه يبدو لى أنه على حق تماماً عندما يقول إن الثورة تنمو من القرن الثامن عشر ، وهى تواصل (أيضاً في الموضوعات والرطانة والنوق) تراث فرنسا الكلاسيكية . ولا يجب تفسير هذا على أنه نتيجة نشوء الرومانسية في القرن الثامن عشر. ولكن مهما تكن دقة آرائه عن هذه المسائل الكبيرة ، فإنه لا يحكم على الأدب الخاص بالقرن السابع عشر بهذا النموذج المجرد ومدحه قاصر على المؤلفين الذين نجحوا في الإفلات من هذا النموذج : لافونتين الذى رأى تين فيه الناجى الوحيد من الروح الغالية (أى الروح الفرنسية) رأى فيه مجرد إنسان عاطفى ذى حساسية عنيفة . ويجرى تناول راسين على أنه ممثل الروح الكلاسيكية والعقل البلاغى الذى يفشل في إبداع شخوص حية ولا يقدم سوى تجريدات عامة تنطق بالأمور المبتذلة الشائعة . غير أن راسين لايجرى إنقاذه في نظر تين إلا بركة

(١٩٠) «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ٤٤ - ٤٥ .

(١٩١) «أصول فرنسا المعاصرة» ، المجلد الأول ، ص ٣٠٠ .

وحبوية مشاعره وقلقه وحساسيته الرقيقة التي تكاد تكون أنثوية^(١٩٢) . وعلى أى حال فإن بوالو لا يُقرأ على نحو قطعي ؛ وعلى أفضل الأمور لا تجرى قراءته إلا كوثيقة تاريخية^(١٩٣) . وأسلوب السيدة لافاييت^(١٩٤) ومشاعرها يتبدل له «ناثية للغاية» عن مشاعرنا ؛ حتى إننا نضطرب فى فهمها . إنها أشبه بعطور مقطرة بروعة للغاية : إننا لا نعود نشمها بمزيد ؛ إنها تبدل لنا رقيقة للغاية على نحو بارد أو بدون رائحة^(١٩٥) . وكان على تين أن يفيد تخيله التاريخي لكى يتعاطف ، لكن المرء يشعر بعدم وجود سهولة أو يسر فى هذا العالم الخاص بالمشاعر الموسوسة والمختلطة ، والتي لا توضع موضع الشك^(١٩٦) .

وتين كناقذ لا يكاد يوجه أى انتباه لفرنسا فى القرن الثامن عشر إذا كان الإنسان يتوقع السرد الإيديولوجي الخالص لقولتير وديدرو وروسو فى (النظام القديم) . وكان اهتمامه بالأدب الفرنسى يستثار من جديد مع العصر الرومانسى . وموسيه بالنسبة لتين هو الأعظم من بين كل الشعراء الفرنسيين^(١٩٧) : وهو حكم كاشف ، لا لأنه يصدر بقوة أصيلة فحسب ، بل لأنه يشير إلى مثال تين الخاص بالشعر . لكن انشغاله الرئيسى هو بالرواية الفرنسية البازغة : يستندال وبلزاك . ولقد كان تين واحداً من أوائل المعجبين باستندال وسيكولوجية وعبادة القوة عنده . ولقد تجاوز عن كل أخطاء بلزاك فى الخوق والحس الممتاز بإعجاب مندفع بقوته وتخيله . وميريميه أيضاً وهو عابد آخر من عباد القوة الحيوانية الرائعة قد استثار إعجابه (على نحو أكثر من استشارة معتدلة) كما فعلت رواية (السيدة بوفارى) بصديقه فلوبيير . ورسائل تين لإميل زولا تظهر تعاطفه حتى مع زولا مؤلف رواية (تيديز واكوين) رغم أنه حذره ضد خط كتابة (الكوايس) ، ونصحته بأن يظهر شفقة على الجنس البشرى الفقير^(١٩٨)

(١٩٢) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٦٤ - ٢٦٥ .

(١٩٣) «الفلاسفة الكلاسيكيون فى القرن التاسع عشر فى فرنسا» ، ص ١١٠ .

(١٩٤) الكونتيسة ماري لافاييت (١٦٢٤ - ١٦٩٢) : روائية فرنسية استقرت فى فرنسا عام ١٦٥٩ ،

وهى صديقة الأديب لارشوفوكو . (المترجم)

(١٩٥) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٦٥ .

(١٩٦) «مقالات عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٦٢ .

(١٩٧) «لافونتين وقصصه الخرافية» ، ص ٤٢ فى الهامش الأسفل ضمن الملاحظات ؛ «تاريخ الأدب

الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ٤٦٦ ومابعدها .

(١٩٨) عن فلوبيير انظر : «حياة» ، المجلد الثانى ، ص ١٥٧ ، ص ٢٢٩ - ٢٣٦ ؛ وعن «الكاء» ، المجلد

الأول ، ص ٩٠ فى رسالة موجبة لزولا اقتبسها جون س . لاب فى «تين وزولا : مؤلف المراسلات» ، مجلة العلوم الإنسانية ، السلسلة الجديدة ، العدد ٨٧ (يناير - سبتمبر ١٩٥٧) ص ٢١٩ وخاصة ص ٢٢٠ ، ص ٢٢٥ .

ولكن رغم معرفة تين بالأدب الفرنسي كان واضحاً أنه واسع الإلمام به ، وقد دخل معه في علاقة حميمة لم تقتصر على مجرد المعرفة ؛ ولقد حاول تين دائماً أن يحرر نفسه مما يشعر به أنه روح شريرة في نسيجه الكلاسيكي . وهو يزكى شعر الشمال الأوربي أو بالأحرى الشعر الإنجليزي لكي تحاكيه أمتة الفرنسية^(١٩٩) . وهو بمصطلحات متوهجة تروع للمرء كنغمة صارخة بالإعجاب الباعث على الدهشة يمدح رجل الشمال الأوربي والتيونوني والإنجليزي باعتباره «الإنسان الباطني العاطفي المتمركز حول ذاته»^(٢٠٠) ، باعتباره الشاعر الفطري . وكل الفروق في نظر تين تختفي : إنه يرى استعمارية من كايدمن^(٢٠١) إلى بايرون . ويبدو بايرون «على أنه شاعر إسكندنافي قديم انتقل إلى العالم الحديث»^(٢٠٢) ، إنه يسمع «وثنية الشمال ، الاعتراف الصميمي لدى مارلور بايرون وملوك البحر القديم» حتى في الحديث المميت لموريتمر الذي هو بالمصطلحات التي عند سنكا يندد بعجلة الحظ الدائرة^(٢٠٣) . والمحارب العنيف في الأساطير الإنجليزية وملك البحر والشاعر الإسكندنافي القديم غريباً للغاية ، وكذلك الرجل الوقور التقى البروتستنتي الذي «لديه فكرة قلقه عن الظلام في العالم

(١٩٩) إن معرفة تين واهتمامه بالأدب الألماني (في تعارض مع البحث والفلسفة) كانت محدودة للغاية وتعاطفه كان ناقصاً جداً . زيادة على ذلك فقد خطط لتأليف كتاب عن الأدب الألماني منذ منتصف القرن الثامن عشر، وقام برحلة استكشافية في عام ١٨٧٠ . ولكن نشوب الحرب الفرنسية - الألمانية جعلته يتخلى عن المشروع ، لأنه عرف أنه لن يقرر على أن يحتفظ بالتجرد النزيه . وشعر بأن هناك مهاماً أخرى قد أصبحت أكثر إلحاحاً (انظر : «حياة» ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٤ وما بعدها ؛ المجلد الثالث ، ص ٤٨) ولقد أعجب أيما إعجاب بمسرحية جيته «افيجينيا» باعتبارها «أنقى عمل عظيم في الفن الحديث» («مقالات» ، ص ٤٠١) . ولقد تحدث عن «جمالها العظيم والخالد» في مقال له عام (١٨٦٨) . ولقد امتدح هايني بإفراط شديد باعتباره «أعظم شاعر ألماني منذ جوته ، بل يحتمل أنه أكبر شاعر شديد التكثيف منذ دانتي» (رسالة إلى جورج برنتير ، ٤ نوفمبر ١٨٩٠ ، في برنتير : «مراسلات» ، المجلد الأول ، ص ١٩) ، لكنه حكم بقوة على معظم كتابات جوته الأولى بأنها مكتوبة بشكل مصطنع وسئير ، واعتبر كليست كاتباً من الدرجة الثالثة بلا أسلوب («حياة» ، المجلد الثاني ، ص ٣٦٧ ؛ المجلد الرابع ، ص ١١٠ - ١١١ ؛ برنتير : «مراسلات» المجلد الأول ، ص ١٢) . وواضح أن الأدب الألماني لم يرق إلى مصاف مفهومه عن الثقافة التي يتميز بها الشمال الأوربي وتاريخه يبدو له «مضادا للاستمرار» وهو اصطلاح فن متوسط من علم جمال متصور سلفاً («حياة» ، المجلد الثاني ، ص ٣٧٢) .

(٢٠٠) «مقالات» ، ص ٣٠٦ .

(٢٠١) كايدمن (ازدهر حوالي ١٦٧٠) شاعر إنجليزي (المترجم) .

(٢٠٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ٢٥٠ .

(٢٠٣) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٤٢ .

الأخر» (٢٠٤) . وفى كل نقطة فإن مفهوم السيدة دى ستال عن العظمة الخاصة بالشمال الأوربي والكاتب والشعر العاطفى هو المفهوم الناجى الباقى بالرغم من معرفة تين العيشية بعدد من المؤلفين الذين يصعب أن يتلاصوا مع الصورة التى يرسمها . ولكن حينئذ فإن الكلاسيكية الجديدة الإنجليزية هى التى يجرى التنديد بها بإصرار . والشاعر دريدن (فى فصل منفصل ثانوى فى كتابه «تاريخ الأدب الإنجليزى») يبدو على أنه شخصية انتقالية يبرز والإنجليز على وشك التخلّى عن «عصر التخيل والإبداع القويين» الذى يلائم جنسهم ؛ لأن عصر الاستدلال العقلى والجدال لايتلام مع عصرهم» (٢٠٥) . ويمثل دريدن الفشل فى كل شيء سوى قصائد قليلة . ويجرى تناول الشاعر ألكسندر بوب بشكل عنيف على أنه ناظم يقوم نظمه على الصنعة والنزعة الآلية ، ولديه نقص فى الرقة والنزق (٢٠٦) . وليست له كفارة إلا بصنعيته وإحساسه بالطبيعة . والدكتور جونسون هو شخص فكاهى ، إنه دب متمم يكتب مقالات أخلاقية لايمك تين إزاعها سوى أن يقول «إنها تلائم نطق السيد الإنجليزى ؛ لأنها مائعة وفجة بالنسبة لنا» (٢٠٧) . وسوفت وحده يجرى تناوله بتعاطف شديد باعتباره «العبقري العظيم والتعس ، أعظم أدباء العصر الكلاسيكى» ، فى غلو كبريائه وصلابة عقله الوضعى (٢٠٨) . ولكن تين لا يرى سوى العضلات ، الفجاجة المجردة ، وبعض الجنس البشرى المرير وحشف فى جفافه ، ولا يوجد شيء من السحر والعقل فى روايته (رحلات جلغر) أو الفن البلاغى فى (قصة حوض التبات) (٢٠٩) . ويبدو أن كتاب «تاريخ الأدب الإنجليزى» قد استهدف أن يتوصل إلى أنه يوجد من جانب «رجال العلم البسطاء

(٢٠٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى . ص ٢٥٢ .

(٢٠٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثالث ، ص ١٩٦ .

(٢٠٦) ما من امرأة فرنسية يمكن أن تقبل إهداء بوب قصيدته «اغتنصاب القفل» . «تاريخ الأدب

الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ١٩٢ - ١٩٣ .

(٢٠٧) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ١٦٥ .

(٢٠٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٨١ .

(٢٠٩) لقد تمثل تين بالمثل الفكاهة الإنجليزية فى فكرته الهيمنة عن الكنية الإنجليزية . والكتاب الفكاهون

الإنجليز إما يجرى تجاهلهم (لايب) أو التنديد بهم (سترن) أو تجاؤزهم . ولا توجد كلمة عن رواية «أوراق بيكويك» لبيكنز فى مقالة عنه ؛ ويبدو تاكرى ككاتب ساخر مرير فى غضبه إزاء البشرية ؛ وهناك قائمة من الكتاب الفكاهون تشمل سوفت و «جون بل» «لورث بوشنت» ، وكذلك كوريسر ومينتسكو (دحياة) ، المجلد الرابع ،

ص ٢٤٩) «الفكاهة» عرثين تعنى حقا التوحش . السخرية المريرة .

والفلاسفة والخطباء والأنبياء - فى العصور العامة والكلاسيكية والأعراق اللاتين ، وفى جانب آخر يوجد «الشعراء والأنبياء والمبتكرون عادة - بصفة عامة العصور الرومانسية وكذلك الأعراق الجرمانية»^(٢١٠) . ولكن فى هذه المصطلحات نجد أن تناقض النور والظل يبدو أنه مرسوم بفجاجة ؛ حتى إن «تاريخ» تين يكاد يبدو على أنه كتيب ضد الكلاسيكية ، إطرأ لأشد أنواع الرومانسية المنطلقة العاطفية الانفعالية .

ولكن مثل هذا المظهر خادع مضلل . وواضح أن تين غير مستريح بالنسبة لأشكال التطرف التى ألزم نفسه بها . فنوقه الخاص أكثر تعرضاً للقيود ، بل هو أكثر كلاسيكية من كثير من تحمساته على نحو ما تدل عليه الأمور . وهناك تحفظ عقلى حتى فى تشخيصاته لأكثر الكتاب مدعاة للإعجاب والمبالغة الصارخة لصورة شكسبير : التأكيد على الرعب والجنون ، عدم الاكتراث بالمنطق والعقل الكلاسيكى يوصيان بالتباعد والنأى . إن هناك إعجاباً بالأسد وراء القضبان ، والذى يجب أن يظل للأبد قابلاً وراءها . وكذلك الثناء على سورقت (والذى تبدو صورته بالمثل وقد جرى الإفراط فى رسمها) ممتزج بالرعب بل وحتى ممتزج بالاشمئزاز ؛ وهناك ثناء على بايرون حيث يوجد إحساس بالضيق المأساوى ؛ وهو يتحدث عن ديكنز على أنه يتمتع بمعرفة سوقية ونزعة مفرطة فى العاطفية ؛ وبالنسبة لكارلايل أبدى تين إزاءه استنكار التعصبه وعنفه . ولقد رسم لبلزاك صورة وضعها بجوار شكسبير وهو يدافع حتى عن أسلوبه وهو يطرح كثيراً من التحفظات لا بالنسبة لأرائه فقط ، والتى تبدو لتين على أنها خاصة صورة لجال بل أيضاً بالنسبة لنوقه وحتى سلوكياته . وهناك نغمة احتشام ذات نزعة فكتورية أو مجرد تواضع عادى عند تين ؛ فهو لا يكتفى أحياناً بحجب أو إسقاط فقرة من ترجماته لنص إنجليزى ، ربما بسبب اهتمامه بقناعات جمهوره (كل فصول كتاب «تاريخ الأدب الإنجليزى» قد نُشرت فى الدوريات) ؛ لكنه أيضاً مصنوم بأصالة ومتعب من جراء أشكال القسوة المتضخمة فى كوميديات عصر عودة الملكية والمشاعر العاطفية المفرطة عند بطلات بلزاك^(٢١١) . وعندما يقول تين إن بلزاك «لديه سلوكيات سيئة ؛ وهو بدائى ورجال»^(٢١٢) قد نَظَلَ نعتقد أنه إنما يشخص ببساطة الأسد :

(٢١٠) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ٢٦٢ .

(٢١١) انظر : «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٩٣ .

(٢١٢) المصدر السابق ، ص ١٠٢ .

فعالم الطبيعيات يجب أن يقول شيئاً عن أسنانه الحادة وعاداته الخاصة بالافتراس . ولكن عندما يقول تين إنه «تقصه قدرة الفيل الحقبة ؛ فإن الأشياء الدقيقة تقلت منه ؛ إن يديه التشريحيتين تشوّهان المخلوقات الحية ، وهو يجعل القبيح يبدو حتى أكثر قبهاً»^(٢١٣) ، ونحن نشعر بأن إحساس تين بالخواص المتميزة يلقي مواجهة ومعارضة ، وأنه لا يستطيع أن يتعاطف بعمق مع النزعة الطبيعية الفجة . وحتى شكسبير أو الرجال الفائقون في عصر النهضة تجرى رؤيتهم من بعد ؛ إن مثال تين عن الإنسان ليس المثال الذي صوره الكتاب الذين ينالون الإعجاب الأكبر ؛ إن المثال ليس هو مخلوق القوة أو العنف أو الجنون . إن إنسانه المثالي بالفعل هو الحساس ، الباحث الروائي ، العالم المستقيم والموضوعي . وهو يمجّد أساساً ما يجب أن يعده الفن «الوحشي» ؛ لأنه مقتنع بأن الإنسان هو أساساً كائن لاعتقاني ، وأن عقله لا يَضْوِيء إلا طبقة عليا صغيرة للغاية عن حياة عقله .

ومن التناقض الظاهري أن تين في التاريخ والفن يقلل من دور العقل لدرجة كبيرة . إنه ضعيف ومهمل بشكل واضح بالنسبة لما يمكن أن يسمى اليوم تاريخ الأفكار . لقد كان قادراً على التحليل الفلسفي ، وهو يعرف (ليس فحسب في كتابه «عن الذكاء») كيف يجادل بدقة بالنسبة للنقاط الفنية . والفصلان عن كوزان وجوفروي من الروائع الدالة على القوة التحليلية المميّزة ، وسرد (منطق) ملّ متكامل على نحو رائع . ولكن عندما يتحول تين إلى التاريخ الأدبي لا يبدى سوى اهتمام واهن بالمشكلات الأكثر دقة عن تاريخ الفكر . وهو قانع بخطوط عريضة فجّة عن العصر الوسيط وعصر النهضة والذهنية العقلانية . وما يقوله عن العصور الوسطى التي يعدها (ليلاً مرعباً)^(٢١٤) ؛ حيث يعيش الناس حياة الوحوش «على حمأة»^(٢١٥) غير دقيق تماماً . وهو يتمسك بفقرات من توما الإكويني وهو يفرض أحجيات على عذرية أم المسيح^(٢١٦) . وهو يستبعد المشروع الكلي للنزعة المدرسية في العصور الوسطى باعتبارها بيتاً من ورق ملء بالملاحظات . ولكن بينما قد نشرح الرأي المتدنى عند تين في العقل الوسيط بنزعة

(٢١٣) المصدر السابق ، ص ١١٨ - ١١٩ .

(٢١٤) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨ .

(٢١٥) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٤ .

(٢١٦) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الأول ، ص ٢٢٥ .

القديمة المعادية للكليريكية ، فإننا نفاجاً بنظرة المفردة في التبسيط بالنسبة لعصر النهضة : إنه قانع بأن يتقبل صورة شاحبة لميشليه وبوركهارت ، والتي لا تعمل إلا بالتقابل مع النزعة الوثنية . ومما يدعو للدهشة - على نحو مماثل - أن نرى قلّة ما يبدو أنه مهم أو أنه اهتم بأن يفهم الوضع الدقيق حتى مع أكثر شخوصه الأدبية إثارة للجدل . ويبدو الروائي سوفيست كإنسان ليست لديه أي آراء محددة على الإطلاق فيما عدا بغضه وسخريته من الدين والعلم^(٢١٧) ؛ ولا يوصف الدكتور جونسون إلا على أنه مجرد شخص ويجري استبعاد كتاباته رغم أن تين استخدم كتاب جونسون (حياة بوب) بشكل مستفيض^(٢١٨) . لقد قرأ كثيراً من دريدن ، واقتبس منه وترجمه (حتى لقد ترجم نثره) لكن ليس لديه ما يقوله عن مكانته في النقد أو الدين فيما عدا بعض الإشارات إلى النزعة الكاثوليكية . وفي مناسبة واحدة جاء تعليق دريدن على مسرحية (فيدر)^(٢١٩) مفيداً بغرض إظهار فجاجة الفهم الإنجليزي للحضارة الفرنسية في القرن السابع عشر . والفصل الرائع عن الشاعر ملتون يفشل أيضاً في إعطاء أي استبصار بفكره . وهو يشتغل على الثالوث المعتاد : إن ملتون يمثل مُركّباً من عصر النهضة وعصر الإصلاح . وهناك استفاضة في كثير من الجهد والقفنة تظهر أن الشخص في قصيدة (الفريوس المفقود) تشبه كثيراً السادة الإنجليز المعاصرين . وتين يضحك على آدم وحواء «إنني أنصت ، وأنا أسمع ربة بيت إنجليزية ، هناك مجادلان عقلانيان في العصر - الكولونيل هتشنسون وزوجته . ياله ! لقد خلع عليهما ملابس في التوه»^(٢٢٠) «لقد دخل آدم الفريوس (عبر) إنجلترا ؛ ويبدو أنه تعلّم هناك تقديم الاحترام ، وهناك درس الخطابة الخلقية»^(٢٢١) . والملّاك «ياكل أشبه بمزارع من ليندكوتشاير»^(٢٢٢) ، وهو يستاء للغاية عندما يطلب منه أن يحرس أبواب الجحيم ، وهو يفرط في فرحه بعودته ثانية إلى الجنة»^(٢٢٣) . ويهوه ملك وقور يدير بولة مثل

(٢١٧) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثالث ، ص ٢١٠ - ٢١١ .

(٢١٨) انظر : «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الرابع ، ص ١٨٠ - ١٨٢ .

(٢١٩) «مقالات جديدة عن الجدل والتاريخ» ، ص ٢٤٩ - ٢٥٠ .

(٢٢٠) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٤٨٩ .

(٢٢١) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثاني ، ص ٤٩٠ .

(٢٢٢) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثالث ، ص ٤٩٤ .

(٢٢٣) «تاريخ الأدب الإنجليزي» ، المجلد الثالث ، ص ٥٠٢ ، ص ٢ في الهامش في أسفل الصفحة

حيث الملاحظات .

مملكة الملك تشارلز الأول^(٢٢٤) ، إنه ناظر مدرسة يتنبأ بالخطأ النحوي الذي سيقع فيه تلميذه ، والذي يطرح له مسبقاً القاعدة النحوية . إن جنة ملتون أشبه بالقصر الأبيض (هويت هول)^(٢٢٥) الممتلئ بالخدم والخالي من الذوق . والملائكة هم المغنون في الكناش^(٢٢٦) ونحن لا نسمع أى شيء عن لاهوت ملتون ولا حتى أى نقاش حول قصيدة (الفربوس المفقود) . وبالمثل فإن المقال عن تيتيسون الذي يتناوله على أنه «مُعْنُ كسول لعصر كسول» لا يعطى أى إشارة عن محتوى وارد فى قصيدة «النكرى»^(٢٢٧) ، ويتجاهل شعره الوطنى تماماً . ونحن لا نسمع إلا القليل عن التاريخ الأدبى بمعنى ضيق على أنه تاريخ عقلى . ولا نكاد نجد أى شيء عند تين عن المصادر والتأثيرات واستمراريات الأجناس الأدبية أو الأحاييل الفنية والأشكال العروضية أو الشخصيات المختزنة . وأحياناً يشير إلى مثل هذه الأشياء : إلى أريستوفانيس وهو يتناول بن جونسون ، ويشير إلى هوراس وهو يتناول أنيسون ، ويشير إلى سبسنسر وهو يتناول ملتون . وبسبب انشغاله بالوطنية أو القومية لا يكاد يظهر أى إحساس بكلية التراث الأدبى الأوربى أو الأدب المقارن باعتباره تبادلاً متداخلاً للموضوعات والأفكار والأشكال بين الأمم الأوربية . والتراث الإنجليزى لابد أن يبدو فطرياً طبيعياً بأى ثمن ، وتأثيرات تين لا يمكن أن تساعد فيما يجب تمييزه سواء بالتقليل من الشأن أو تبوؤ مثله كتدخلات ، مما يبتث الاضطراب والضعف فى التراث الوطنى . ومن ثم فإن نقطة سرد شامل لمولير^(٢٢٨) فى تقديم كتاب الدراما فى عصر عودة الملكية هو لإظهار المسافة الشاسعة بين مثال (الإنسان الشريف) الفرنسى ووحشية المحاكاة الإنجليزية . وتمثيلات ويتشرلى^(٢٢٩) فى «تشويه لسمعة البشرية» ، وهو يتصور العنف الحيوانى والفسق

(٢٢٤) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ٤٩٧ .

(٢٢٥) قصر فى وسط لندن بنى فى عهد هنرى الثالث ، وأتم تنفيذه الملك تشارلز الأول عام ١٢٤٩

(المترجم) .

(٢٢٦) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثانى ، ص ٥٠٠ .

(٢٢٧) قصيدة لتيتيسون كتبت بين ١٨٢٢ و ١٨٥٠ وهى فى ذكرى آرثر هالام ابن هنرى هالام المؤرخ

والذى هو صديقه ، وقد توفي وهو فى الثانية والعشرين (المترجم) .

(٢٢٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثالث ، ص ١٩ وما بعدها .

(٢٢٩) وايم ويتشرلى (١٦٤٠ - ١٧١٦) : كاتب مسرحى بريطانى له «العجب فى الغابة» وهى كوميدى

نشرت عام ١٦٧٢ ، وله أيضاً «سيد الرقص النبيل» نشرت عام ١٦٧٢ أيضاً ، وله «الزوجة الرقيقة» نشرت عام

١٦٧٢ (المترجم) .

الفاحش اللذين يظهران - مقابل نماذج موليير- الاختلاف بين المجتمعين والقرنين .
ولابد أن ويتشربلى هو «إنجليزى أهيل ، أى ملىء بالحيوية والوقار»^(٣٣٠) ، قوى وفج .
والأكثر مدعاة للدهشة مقارنة أخرى من المقارنات النادرة فى كتابه «تاريخ الأدب
الإنجليزى» : المقارنة التى يعقدها تين بين مسرحيتى «فاوست» لجوته و«مانفرد»
لبايرون . إن المقارنة تظهر الاختلاف بين أسطورة جوته عن الطبيعة والنزعة المتجبرة
عند بايرون ، لكنها تنتهى إلى مقارنة غريبة بين الشخصيتين الرئيسيتين . ويقال لنا إن
فاوست ليست له شخصية : «ياله من مقدرة متوسطة عادية : وياله من ابتذال يغوص
فيهما فاوست مقابل مانفرد ! إنه ليس بطلا على الإطلاق . وأسوأ أعماله هو
« اغتصاب خياطة » ، ثم ينطلق راقصاً فى الليل فى صحبة من رفاق السوء -
ولم ينجز التلاميذ سوى إحداث انفجارين . فإذا ما قارنا مانفرد بفاوست : فإننا نقول
عنه : ياله من رجل»^(٣٣١) . والمنهج هو منهج شاتوبريان وسان - مارك جيراردين^(٣٣٢) :
إن الشخصية تُعقد لها مقارنة خارج سياق التمثيلية كما لو كانت شخصاً فى الحياة
الواقعية ، ويجرى الحكم عليها بمعايير أخلاقية . وفى حالة تين فإن هذه الأخلاقيات
هى فلسفة أخلاق النزعة الفردية .

وتين - رغم أنه مشبع بالمثل العلمية الخالصة لعصره - لم يفهم (أو بالأحرى
رفض) المنهج العلمى الأساسى : تناول العمل الأدبى باعتباره (شيئاً) ؛ موضوعاً قُذِفَ
به ويمكن تناوله هكذا كليةً ويمكن مقارنته بالأعمال الأخرى ، كما أنه من الممكن أن
يرى على أنه حلقة فى سلسلة ويمكن عزله عن عقل مبدعه أو قارئه . وتين يتناول
بالأحرى الأدب على أنه عَرَضٌ مرضى على العصر أو الأمة ، أو العقل الفردى ، ويفكك
العمل الأدبى ويجسده فى تجمع شخص .

وتين كناقد يكون فى أفضل حالاته عندما يصف هذا العالم الروائى الخيالى
للشخص على أنه صورة اجتماعية للعصر . ومن ثم فإن الكتاب عن لافونتين يتناول

(٣٣٠) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الثالث ، ص ٤٧ .

(٣٣١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، الجلد الرابع ، ص ٢٨٧ - ٢٨٨ .

(٣٣٢) سان - مارك جيراردين (١٨٠١ - ١٨٧٢) : ناقد فرنسى معاد للرومانسية . وهو أستاذ

الشعر الفرنسى بجامعة السوربون (١٨٢٢ - ١٨٦٢) جذب إليه جمهوراً عريضاً بسبب أن محاضراته تتعرض
للمواظف فى الأدب الدرامى (الترجم) .

البطل على أنه نوع من الجمود الصخري الغريب معزول عن معاصريه من جرّاء مزاجه . ويجرى تجاهل الشعر المبكر ، ولا يحدث سوى تحليل للقصص الخرافية الأسطورية باعتبارها صورة اجتماعية للعصر : ومع الملك - النبيل ، الكاهن ، البورجوازي ، القاضي ، الطبيب ، الأستاذ ، التاجر ، الفلاح - يجرى تصور كل هذا على شكل أفتنة متمثلة كحيوانات . غير أن تين يفهم أن الأسد بينما هو ملك الوحوش ليس لويس الرابع عشر ، وأن هناك اضطباعاً مثالياً وتنقية أو إملاء في السيرورة الفنية : ولافونتين هو فيلسوف أخلاقي وليس مؤلف كراسات ، لقد مثل الملوك وليس الملك . لكن له عيوباً وأذناً . ولكن هل على المرء أن يعتقد أنه لم يستخدمها على الإطلاق ؟ إنه الإنسان الذي ينسخ معاصريه رغم أنه (٢٣٢) . والشاعر هو عالم اجتماع ، لكنه عالم اجتماع بدون وعي .

والمقال الرائع عن بلزاك هو ذروة نقد تين : إنه يربط الإنسان «رجل أعمال مديون» (٢٣٤) وطمعه في المال وحساسيته وطموحه ومقدرته على العمل الشاق . بمجتمعه يشكل العالم التخيلي لشخصه وأسلوبه وفلسفته . هي وحدة في التناقض : الترابطات الداخلية والروابط يجرى إحداثها بقناعة : الإحساس بكلية الكاتب، بعمله ، بالحضارة التي يمثلها ويجري نقلها بقوة كاملة . وهناك مقالات أخرى أو فصول أخرى في كتابه (تاريخ الأدب الإنجليزي) تفتقد هذا النجاح ، لكنها تقترب منه أحياناً : بحثه عن ديكنز أو حتى مقالته غير المتعاطفة عن تيتسون أو السرد المشوه الغريب المسف عن شكسبير .

غير أن تين يفشل مع المؤلفين الذين يندثون هذا المنهج . ومن ثم نجد أن السر الذي كله تحمس على نحو يدعو للدهشة عن سبنسر ليس سوى مجرد وصف قائم على الاستعارة : وهو حافل تماماً بالاقتباسات ، ولا يخدم على الإطلاق غرضه في التشخيص . والانتباه الموجه للشعر الغنائي الإنجليزي رغم أنه حافل بعدد من الأسماء والاقتباسات يبدو في الغالب بعيداً عن المحور الأساسي . إن تين يستبعد شعر القرن السابع عشر (الشاعر نُنْ والآخرين) باعتباره نوعاً فاسداً ، كما لا يجد إلا فائدة واهنة

(٢٣٢) «لافونتين وقصصه الخرافية» .

(٢٣٤) «مقالات جديدة عن الجداول والتاريخ» ، ص ٦٢ .

فى الشعر الكلاسيكى الجديد ، ويبدو له محاكياً للشعر الفرنسى . ولديه منظور عن الرومانسيين ، كان هذا المنظور - فى وقت الكتابة - مهجوراً . وكل التأكيد يتركز على بيرنز وكوير باعتبارهما مبشرين، وبايرون باعتباره ممثل العبقرية . وتين لا يعرف كيتس رغم أنه يذكره مرتين^(٣٣٥) ؛ وهو يمدح شيللى ولكن بغموض^(٣٣٦) ؛ ويكاد يتجاهل كولاردج كشاعر وكناقد^(٣٣٧) ؛ ويعد ورنزورث هو كوير ، ولكن على نحو متدنٍ^(٣٣٨) . والمدح الذى كاله لبايرون الذى يقارنه بسخيلوس مبالغ فيه حتى إنه يصعب تناوله بجدية اليوم^(٣٣٩) . والإنسان إنما يضطر إلى الخط من شأن تين عن معنى الشعر (أو على الأقل عن الشعر الإنجليزى) عندما يواجه المرء مديحه الشديد للرواية الشعرية «أودورالى»^(٣٤٠) التى قرأها عشرين مرة كما يقول لنا . وتين لديه حساسية رومانسية صارخة واضحة فى إعجابه ببايرون ذى النزعة المتشائمة أو مدحه لموسيه أو تناوله لثاكرى . ولقد صدم تين من جراء النزعة الكلية أى النزعة الساخرة عند ثاكرى . وهو يعجب بكتاب (هنرى اسموند) للغاية؛ لأن هذا الكتاب هو أكثر الكتب تحريراً . وهو لم يعجب بالكتاب فحسب، بل أعجب أيضاً بشخص هنرى اسموند العزيز إلى نفسه^(٣٤١) . وكل الأفضليات للنزعة العاطفية الرومانسية التى أغلبها غير مطابق لما فى الواقع يجب أن يجرى تفسيرها بنزعة تين المتشائمة الأكثر عمقاً وأصاله للغاية : إحساسه المرير بخضوع الإنسان للموت والقدر واللاعقل والمسغبة .

وهكذا نجد أن تين - على عكس رأى المعتاد الذى يرده لنوع من الإفراط فى النزعة شبه العملية - يقدم مركباً فريداً بل عقلياً متناقضاً فى مفترق طرق القرن: إنه يضم الهيكلية والفسيوأوجيا الطبيعية وحساً تاريخياً مع كلاسيكية مثالية وشعوراً

(٢٣٥) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٢٢٩ ، ص ٢٨٦ .

(٢٣٦) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٢٢٢ ، ولكن عن الرسالة انظر «حياة» ، المجلد

الثانى ، ص ٢١٠ .

(٢٣٧) ولكن انظر: «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٢٨٦ - ٢٨٧ ؛ ص ٢٩٠ .

(٢٣٨) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٢١١ .

(٢٣٩) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الرابع ، ص ٣٣٥ ، ص ٢٥٩ ، إلخ .

(٢٤٠) «ملاحظات من إنجلترا» ، ص ٣٦١ (المؤلف) و «أودورالى» رواية تجسد قصة حياتها ، ومن

خلال تعبيرها يعبر الشاعر عن آرائه حول عدة موضوعات . (المترجم) .

(٢٤١) «تاريخ الأدب الإنجليزى» ، المجلد الخامس ، ص ١٢١ وما بعدها .

بالفردية مع الحتمية الشاملة ، وعبادة القوة الرائعة مع ضمير أخلاقي وعقل قوى . وهو كناقذ قد اقترح عدة مسائل فى علم اجتماع الأدب ، ولكن كان أكثر نجاحاً فى تشخيص الفردية وتحليل عالم الكاتب وأنماطه ومثله . وهناك إحساس بالتفصيلات الفردية و«الوقائع الصغيرة الدالة» ، وغالباً الصدمات الغربية مع البناء العام للتعميم الجرىء : عبادة ما هو عاطفى ، الفن التخيلى الصارخ ، وهو فى الغالب مخفف بالحسّ الحسّن والذوق التقليديين .

وتين ، من وجهة نظر حديثة ، يبدو أكثر وثوقاً بالموضوع عن سانت - بوف : لقد طرح عدة مسائل ؛ حيث صاغ مزيداً من النظريات ؛ لكن ينقصه ما لدى سانت - بوف من اللطافة السهلة والإحساس بالتناسب . إنه كاتب عنيف مغرم بالصيغ المتطرفة والألوان الصارخة .

وأسلوب تين (وهو متأثر بميشليه وماكولى) صلب ورتيب ، ويعكس اضطراب عقله وتوتر وتصادم الأيديولوجيات وأشكال التعاطف . ولكن بسبب هذا التعقيد ذاته ، فإن تين يحتل مكانة نزعة «التمثيل» التى كان هو نفسه دائماً يبحث عنها فى الأدب والفن .

I quote the writings thus :

La fontaine et ses fables (Paris, 1853); new revised ed. 1861; 31 st ed. as *Laf.*

Essai sur Tite Live (1856); 6th ed. 1896, as *Livy.*

Les Philosophes classiques du XIX^e siècle en France (1857); 10 th ed. 1910, as *Phil. cl.*

Essais de critique et d'histoire (1858); 5th ed. 1887, as *Essais.*

Histoire de la littérature anglaise (1864); 2d ed. 5 vols. 1866, as *Hla.*

Nouveaux Essais de critique et d'histoire (1865), as *Nouveaux.*

The essay on Stendhal (1864) can be found only in the 12th ed. (1923), quoted as *Nouveaux*, 12th ed.

Derniers Essais de critique et d'histoire (1894); 3rd ed. 1903, as *Derniers.*

Philosophie de l'art (1865), as *Ph.a.*

Voyage en Italie, 2 vols. 1866.

De l'Idéal dans l'art (1867), as *Idéal.*

Philosophie de l'art dans les Pays-Bas (1869), as *Pays-Bas.*

De l'Intelligence (1870); 4th ed. 2 vols. 1900, as *Inte.*

Notes sur l'Angleterre (1871); 2d ed. 1872, as *Notes.*

Les Origines de la France contemporaine (1875-93); 36 th ed. 11 vols. 1947, as *Ori.*

Derniers Essais de critique et l'histoire (1894); 3d ed. 1903, as *Derniers.*

I use, with changes, the English translation by H. Van Laun of *History of English Literature*, 3d ed. 2 vols. Edinburgh, 1872; and by John Durand of *Lectures on Art*, first series, New York, 1875.

The only biography is still *H. Taine: Sa Vie et sa Correspondance*, 2d ed. 4 vols. 1902 (ed. by his widow).

Books:

André Chevrillon, *Taine: Formation de sa pensée*, 25th ed. 1932 (draws on unpublished materials; partly biographical, excellent).

Otto Engel, *Der Einfluss Hegels auf die Bildung der Gedankenwelt H. Taines*, Stuttgart, 1920 (a thesis confined to the early writings).

Alvin A. Eustis, *Hippolyte Taine and the Classical Genius*, Berkeley, Calif., 1951 (a good essay on Taine's anti-classicism).

Victor Giraud, *Essai sur Taine: son Œuvre et son Influence*, 6th ed. 1912 (the first full study, still one of the best; contains extracts from Taine's scattered uncollected articles and reviews in appendix).

Victor Giraud, *Hippolyte Taine: Etudes et Documents*, Paris, 1928 (contains 4 essays by Giraud and further unreprinted extracts and papers).

Sholom J. Kahn, *Science and Aesthetic Judgment: A Study in Taine's Critical Method*, New York, 1953. (contains an acute discussion of the problem defined in title using Taine as springboard).

Paul Lacombe, *La Psychologie des individus et des sociétés chez Taine historien des littératures*, Paris, 1906 (a page-by-page destructive analysis of the introduction to the *History of English Literature* from a sociological point of view).

F. C. Roe, *Taine et Angleterre*, Paris, 1923 (much more narrow in scope than the title indicates; only on Taine's contacts with contemporary England and on his reception in England).

D. D. Rosca, *L'Influence de Hegel sur Taine théoricien de la connaissance et de l'art*, Paris, 1928 (an excellent book, though it pushes the thesis too far; the title indicates that the influence on the philosophy of history is not discussed).

K. de Schaepdryver, *Hippolyte Taine: Essai sur l'unité de sa pensée*, Paris, 1938 (an Amsterdam thesis, pursues the theme of Taine's pessimism throughout his writings).

Articles:

Irving Babbitt, in *The Masters of Modern French Criticism* (Cambridge, Mass., 1912), pp. 218-56.

P. Bourget, "M. Taine," in *Essais de psychologie contemporaine* (7th ed. Paris, 1891), pp. 176-210.

F. Brunetière, three articles: the section in *L'Evolution des genres*, Vol. 1. *L'Evolution de la critique* (3d ed. 1898), pp. 245-78. *Discours de Combat*, Nouvelle Série (1912), pp. 209-53. And a posthumous sketch in V. Giraud, *Etudes et Documents* (see above), pp. 279-99.

Ernst Cassirer, "Naturalistische und humanistische Begründung der Kulturgeschichte," *Göteborgs Kungl. Vetenskaps-och Vitterhets-Samhälles Handlingar*, 5th foldjen. Ser. A, Vol. 7, 1939; and the chapter "Positivism and its Ideal of Historical Knowledge: Taine," in *The Problem of Knowledge: Philosophy, Science and History since Hegel* (New Haven, 1950), pp. 243-55 (disappointing).

Emile Faguet, in *Politiques et moralistes du dix-neuvième siècle*, 3ème série (1900), pp. 237-314 (Taine as positivist).

Eduard Fueter, in *Geschichte der neueren Historiographie* (3d ed. Munich, 1936), pp. 582-90 (good comment on historian).

V. Hommay, "L'idée de nécessité dans la philosophie de M. Taine," *Revue Philosophique*, 24. (1887), 394-408 (excellent essay on the concept of necessity and its source in Spinoza).

Iredell Jenkins, "H. Taine and the Background of Modern Aesthetics," *Modern Schoolman*, 20 (1943), 141-56 (makes Taine the first aesthetitian who turned from an Aristotelian imitation theory to an expressionist concept!).

Viktor Klemperer, "Taine und Renan," in *Die französische Literatur von Napoleon bis zur Gegenwart*, Teil 2 (Leipzig, 1926) 1-58 (makes excellent observations).

Harry Levin, "Literature as an Institution," *Accent*, 6 (1946), 159-68, reprinted in *Criticism*, ed. M. Schorer et al. (New York, 1948), pp. 546-53; and in *Literary Opinion in America*, ed. M. D. Zabel (New York, 1951), pp. 655-66 (opens with a brilliant section on "The Contribution of Taine").

Gabriel Monod, in *Les Maîtres de l'histoire: Tenon, Taine, Michetet* (Paris, 1894), pp. 51-173 (an early, partly biographical account).

Winthrop H. Rice, "The Meaning of Taine's Moment," *Romanic Review*, 30 (1939), 273-79 (moment is superfluous).

Sainte-Beuve, C. A., on Taine's early writings, two causeries (9 and 16 March 1857) in *Causeries au lundi*, 13, 249-84. Review of *Histoire de littérature anglaise*, in *Nouveaux Lundis*, 8, 66-137. First published 30 May, 6 and 11 June 1864.

Leslie Stephen, "Taine's History of English Literature," *Fortnightly Review*, 20 (1873), 693-714, reprinted in *Men, Books and Mountains* (Minneapolis, 1957), pp. 81-111.

Martha Wolfenstein, "The Social Background of Taine's Philosophy of Art," *Journal of the History of Ideas*, 5 (1944), 332-58 (contains good criticism from vaguely Marxist point of view).

Emile Zola, "M. H. Taine Artiste," in *Mses Haines* (new ed. 1907), pp. 201-32 (elaborates contrast of sick spirit and joy in flesh and brutal force).

(٣)

التاريخ الأدبي الفرنسي

فردیناند برونتییر
(۱۸۴۹ - ۱۹۰۶)

إن شهرة فرديناند برونتيير قد دخلت اليوم في مرحلة الخسوف ، فلم يعد يُقرأ على نطاق واسع ، كما لم يعد يُقتبس منه ، بجانب أنه لم يعد يُعَبَّأ به للغاية . وهو يعاني في جانب من رد فعل حتمى على القوة العملية العظمى التي استحوذ بها على الساحة إبَّان حياته . ومن عام ١٨٩٢ كان نائب رئيس تحرير «مجلة العالمين» التي كان هو المساهم الأكبر فيها منذ عام ١٨٧٥ . ولقد كان الأستاذ الأساسى فى «الإيكول نورمال» من ١٨٨٦ إلى ١٩٠٠ ، وأصبح عضو الأكاديمية الفرنسية فى عام ١٨٩٣ . ومن مثل هذه المواقع المهمة تحدّث بصوت السلطة ونغمتها . لقد عاد إلى التراث الفرنسى العظيم ، عاد إلى أنموذج القرن السابع عشر ، عاد إلى المثل الكلاسيكية والأخلاقية فى الماضى . وفى السنوات الأخيرة من حياته ارتد إلى الكاثوليكية الرومانية التي بدت له الترياق الوحيد ضد الفوضى الحديثة ، وكان ذلك لدواع اجتماعية وسياسية .

وهكذا يمكن أن يوصف - كما يمكن أن يُستَبَعَد بالتالى - بأنه داعية أكبر للتراثية الفرنسية وكخليفة لديرز نيسار الذى لا بد أنه أثر عليه بشكل عميق فى شبابه . وتمجيده للقرن السابع عشر فى فرنسا وأشكال هجومه على الواقعية والطبيعية الفرنسيتين وكذلك على الرومانسية لم تكن جديدة ، كما لم تكن شيئاً لافتاً للنظر . لقد كانت الواقعية والطبيعية معارضتين للنزعة الخلفية والمثالية ؛ والرومانسية بتجميدها للأنما وعزفها عما هو شخصى وذاتيتها الأخلاقية والأدبية قد انتهكت مبدأ السلطة والتراث . زيادة على ذلك جرى تجاهل برونتيير أيضاً . لقد اعتنق على نحو مفاجئ مثير الدهشة - فى تناقض ممكن مع النزعة التراثية - الأفكار العلمية فى عصره . وفى بواكير حياته أصبح داعية متحمساً للداروينية وحاول أن يطبق مبادئها على دراسة الأدب . ولقد طرح نظرية تطور الأجناس الأدبية ، لكن هذه النظرية التي ربما يجرى ذكره بفضلها اليوم تكاد تُستَبَعَد دائماً ؛ لأنها قائمة على معادلة فاسدة ؛ إنها لم تعد تثير اهتماماً كبيراً . ومن ثم فإن برونتيير قد دُفِن مرتين .

ولكننا هنا نرتكب ظلماً لا بالنسبة لمكانة برونتيير التاريخية المهمة فحسب ، بل أيضاً للقيمة الباقية لأفكاره . ولن أحاول أن أدافع عنه كداعية للتراث وكأخلاقي وكلاسيكي رغم أنه يطرح مجادلات عديدة نورانية مؤثرة بالنسبة لوجهة النظر هذه .

وعلى سبيل المثال فإن نظريته فى المبتذلات^(١) هى دفاع مثير عن التعميمات الكلاسيكية ؛ وأخلاقياته ذات النزعة الرواقية - فى تأكيدها انتصار الإرادة على الغرائز والشهوات - هى من الناحية العملية عين ما لدى أصحاب النزعة الإنسانية الجديدة الأمريكين ؛ وهو يدافع عن التراث الفرنسى بالمثل ضد تضخم الحديث الكامن فى النزعة الفردية ومعتقدات النزعة الطبيعية . وكتابه الأول «الرواية الطبيعية» (١٨٨٣) يوصف على نحو خاطئ بأنه هجوم بسيط على النزعة الطبيعية ومبادئها . ومن الحق أن برونتيير يندد بإصرار بزولا لنوع أخلاقية وفنية ، وهو لا يجد أى فائدة فى نظرية زولا عن الرواية التجريبية التى تُحجَم باستمرار - فى منظور تاريخي - حداثة المزامم والنزعة الطبيعية وإجراءاتها . وهو يهاجم أيضاً كلا من (الرييورتاج) الصحفى والتقنية الانطباعية لدى الأخوين جنكور ، والتى تبين له محاولات غير مشروعة وغير ناجحة لطمس الفروق بين الفنون .

إن كتاب «الرواية الطبيعية» يمثل تحليلاً متعاطفاً وصارخاً للغاية لرواية (السيدة بوفارى) وعدة روايات لآلفونس دوديه وقصص موباسان؛ وهوىحتوى على سرد عجيب ، سقوط ؛ ويدعو للإعجاب بالروائية الإنجليزية جورج إليوت، ورؤيته تجاه فلويير ملتبسة نوعاً ما : إنه لا يجد فائدة فى طريقة فلويير المتخثرة التى يعيها فى تدهور أو سقوط ؛ إلى أن تكون مجرد براعة فنية ، لكنه لا يحل ولا يمدح (السيدة بوفارى) . ورغم أن مقالاته النظرية وتواريخه تخلق انطباعاً عكسياً فإن لدى برونتيير قدرة فريدة على الملاحظة فى المسائل الأسلوبية . إنه يصف - على سبيل المثال - طريقة فلويير فى ترجمة المشاعر بإصصاء مطابق تماماً^(٢) ؛ وهوىظهر أن السرد الروائى على لسان الراوى لم يعد حلية فى القول، بل لم يعد يمثل تدخلاً شخصياً من جانب الراوى فى قصته ؛ لقد أصبح هذا بالآخرى نوعاً من أداة التحليل والتجريد السيكلوجى ، إنه «التعبير عن تطابق حميمى بين مشاعر وأحاسيس الشخص الذى يجرى وصفها . ولماذا لا نقول بمصطلحات مجازية غالباً إنها لا تغيد فى مجرد الإشارة إلى حلقة سرية بين الكائن الإنسانى وبيئته ، بل إنها تُوحده أو لاتزال تعيد توحيد مع هذه البيئة الخالصة»^(٣)؛

(١) «تطور الأجناس الأدبية فى تاريخ الأدب» . المجلد الأول ، من ٣١ - ٤٤ .

(٢) «الرواية الطبيعية» ، من ١٥٦ .

(٣) «الرواية الطبيعية» ، من ١٥٨ .

ويتحدث برونيتير حينئذ عن استخدام فلووير غير المعتاد للفعل الماضى الناقص الفرنسى «لكى يخلط ويغمر حتى القصة الأكثر صميمية الخاصة بإنسان ، مع وصف البيئة التى دمغته الظروف إلى أن يتواجد فيها»^(٤) ، وهو استخدام يسمح له بأن يدخل فى صميم الموضوع وينفذ إلى عقل الشخص نفسه . ورغم أن برونيتير لم يستخدم بعد المصطلح فإنه يصف (الأسلوب الحر غير المباشر) ويعجب بتوزيع الجوائز فى المعرض الزراعى للطريقة التى قدم بها من خلال عشرين وجهة نظر مختلفة^(٥) . ويفهم برونيتير تماماً بالمثل وجهة نظر فلووير نحو شخصه : سخريته ، الطريقة التى بها «تفيد أحابيل الرومانسية نفسها كأنوات لهذه السخرية من الرومانسية»^(٦) . وبرونيتير من المؤكد أنه لم يخطئ عندما يرى فى وقت واحد قوة فلووير ومحتوياته فى انشغاله بسيكولوجيا فيها «لاتزال المشاعر معتزجة بإحساس وفيه تخطط الإرادة بالرغبة»^(٧) .

لقد اعتقد أنه بهذا يشرح أسباب نجاح رواية (السيدة بوفارى) ؛ إن فلووير لم يحقق مرة أخرى إطلاقاً هذا الدمج بين الأحابيل والموضوع ، بين الشكل والمادة^(٨) . وبرونيتير قاس بشكل غريب بالنسبة لمجموعة «القصص الثلاث» ؛ حيث إن «القلب البسيط» هى قصة تقسد من جراء التفاصيل الشديدة للبيغاء باعتباره الشبح المقدس ؛ والقصتان الأخريان تبدوان له مجرد تدريبات على الاستشراق أو الأبنية الفضفاضة^(٩) . ومع هذا فإن للتقدير الكبير لقصص وروايات موباسان يظهر أن برونيتير ليس مفكراً أخلاقياً عادياً مفرطاً فى الاحتشام بنى حال من الأحوال . إنه يشارك بالفعل فى نزعة التشاؤم بالنسبة للطبيعية الإنسانية ، وهى نزعة واضحة عند فلووير وتين وموباسان . وبرونيتير فى أواخر حياته (١٩٠٦) ألف كتاباً كاملاً عن بلزاك ينضح بتعاطف عميق لا بالنسبة لآرائه فحسب ، بل أيضاً بالنسبة لفنه وأغراض فنه . وبرونيتير بالرغم من مجادلاته ضد زولا اعتقد فى نفسه أنه واقعى - النوع الحق من الواقعية ، والذي هو مثل الكلاسيكيين الرائعين يريد أن يكتشف الحقيقة حقاً .

(٤) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٦٢ .

(٥) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٦٥ - ١٦٦ .

(٦) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٧٥ .

(٧) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٩ .

(٨) «الرواية الطبيعية» ، ص ١٧١ .

(٩) «الرواية الطبيعية» ، ص ٣٦ - ٢٧ ، ص ٤٤ .

لكن لن تكون هناك تسمية تلصق به حقيقة إذا اعتبرناه واقعياً كلاسيكياً . إن برونيتير إنما يتعاطف مع النزعة الرمزية التي رَجَبَ بها كحليف ضد الطبيعية المَظْفَرَةُ^(١٠) . ولقد فهم النظرية وشرحها بجلاء. إن الرمزية تسبق المقارنة والاستعارة : «ما يميزه هذان الشيطان ويُقسَّمَانِه ويفضلانه ... يوحد الرمز ويربطه معا ويقيم وحدة واحدة للشيء نفسه»^(١١) . لكن برونيتير يذهب إلى أن الرمزية عتيقة ، إنها إجراء لكل الفنون ، في كل العصور ، من ديانا ليوريبيديس إلى بتريشيا لدانتى وأولواً لفيني^(١٢) . لا يوجد خط فاصل بين «الرفسية» في أواخر القرن التاسع عشر والرمزية الرومانسية على نحو ما نجدها عند فيني ولامارتين وهوجو أو مسرحية (أنتيجون) لبلائش^(١٣) ، وترتد النظرية حتى تصل إلى جويرس^(١٤) وكروتيسر^(١٥) . ومن الناحية التطبيقية فقد أثنى برونيتير أساساً على قصائد قليلة لهنرى دى رجنيه^(١٦) وفرلين . ولقد حيره ما لارميه ، وكانت لديه شكوك إزاء المعية معظم شعراء الجماعة^(١٧) . وبالرغم من تعاطف برونيتير مع الرمزية - والذي يمتد حتى إلى عرض وشائجها مع فاجزر وما قبل أتباع الفنان المصور رفائيل وكارلايل ورسكين - حاول يجد أن يفصل بودلير عن الرمزيين ويجعله مجرد متفَسِّح «ملك أشكال الغموض»^(١٨) . وليست المسألة أن برونيتير ينكر على بودلير

(١٠) «مقال في الأدب المعاصر» ، ص ١٢٧ .

(١١) «مقال في الأدب المعاصر» ، ص ١٤٣ .

(١٢) «مقال في الأدب المعاصر» ، ص ١٤٣ ، ص ١٤٥ ، إلخ .

(١٣) بييرسيمون بلانش (١٧٧٦-١٨٤٧) : فيلسوف فرنسى أثر في الرومانسيين بإرائه عن الدين

والمشاعر . له «الإنسان ذلك المجهول» (١٨٢٠) وكتب مسرحية «أنتيجون» عام ١٨١٤ (المترجم) .

(١٤) جوزيف فون جويرس (١٧٧٦-١٨٤٨) : كاتب وصحفى وناقد ألماني ارتبط اسمه بالرومانسيين

(المترجم) .

(١٥) «مقال في الأدب المعاصر» ، ص ١٤١ (المؤلف) . وجورج فريدريك كروتيسر (١٧٧١ - ١٨٥٨) :

فيلسوف كلاسيكى ألماني وهو أستاذ بجامعة ماربورج (١٨٠٢) وهيرلبرج (١٨٠٤-١٨٤٥) له : «الرمزية والأسطورة في التراث الشعبى» (١٨١٠ - ١٨١٢) . (المترجم) .

(١٦) «تطور الشعر الغنائى في فرنسا في القرن التاسع عشر» ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٧ ، ٢٥٣

(المؤلف) . وهنرى دى رجنيه (١٨١٤ - ١٩٣٦) : شاعر وروائى فرنسى اشتهر بنزعة الرمزية ولجونه إلى الشعر الحر . (المترجم)

(١٧) «مسائل جديدة في النقد» ، ص ٣٠٧ وما بعدها ، ص ٢٢٩ ، «تطور الشعر الغنائى في فرنسا في

القرن التاسع عشر» ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٤ .

(١٨) «مقال في الأدب المعاصر» ، ص ٢١٧ : «مسائل في النقد» ، ص ٢٥٢ - ٢٧٤ .

أصالته والمعيتة ؛ إنه يرى نقطة نظرية التطابق وجدادة اهتمامه بالروائع ولكن بشكل كلى صُدم للغاية من النزعة السادية والشيطانية والاهتمام بالجنسية المثلية ليصور بودلير بدون تحامل كشاعر . واستنكاره لبودلير كشخص امتد إلى نظرية الشاعر عن التفسّح والاصطناع فى الفن . إن بروننتيير يرى فى الرمزية وسيلة للوصول إلى الطبيعة ، الطبيعة الحقيقية ، الطبيعة الباطنية ؛ ولقد بدا له بودلير على أنه قَصَمَ الفن عن كل الواقع، وأنه مَجَدَ بإرادته الفن الشخصى والمخترع حرفياً . ولا يستطيع بروننتيير أن يرى أبعد من نزعة التكلف الفنى . وظل بودلير بالنسبة له مشعوذاً ، ولم يبد له شيء أكثر من زائف عن محاولة باربى نوفيلى لجعل الشاعر يبدو كمسيحي^(١٩) . وتعاطف بروننتيير مع الرمزية هو أبعد ما يكون عن التكامل . ويجانب هذا يظهر هذا استيعاباً كافياً لدحض الرأى القائل إنه بكل بساطة كلاسيكى جديد ، عقلانى ليست لديه أى مشاعر بالنسبة للشعر . وعلى الإنسان أن يقر بأن بروننتيير ليست لديه قوة الاستثارة ، أو الفطنة البسيطة ، أو الرشاقة أو التعاطف التخيلى البسيط .

ولا تكمن قيمته فى ما يُسمَّى اليوم النقد التطبيقى ، بل فى نظرية النقد والتاريخ الأدبى . وهنا كان له إسهام حقيقى ومهم . فلا يوجد ناقد آخر - على الأقل فى فرنسا - قد قرّر بوضوح شديد ما يبدو له حقائق محورية نقدية . لقد آمن بأن النقد يجب أن يتركز على الأعمال نفسها ، ويجب تمييز دراسة الأدب عن السيرة وعلم النفس وعلم الاجتماع والأنظمة الأخرى . زيادة على ذلك دافع بشجاعة عن الهدف النهائى للنقد على أنه الحُكم وتحديد المرتبة ، كما يميز هذا الفعل للحكم بحدة عن أى تفضيل شخصى خالص أو عن الانطباع أو عن المتعة . وأخيراً عرّض وصوّر نظرية للتاريخ الأدبى تطرح على الأقل (مهما تكن حاقلة بالمبالغات والتطرفات) المشكلة المحورية لتاريخ باطنى للأدب لا يكون قاموساً للوقائع مرتبة ترتيباً تاريخياً متسلسلاً أو تاريخاً اجتماعياً مُقنّعاً . وحتى مفهوم تطور الأجناس الأدبية (بالرغم من أنه ضغط الأمر بشدة فى المائثالات البيولوجية) هو مفهوم متمرد جرى تجاهله على نحو خاطئ فى الوقت الحالى .

(١٩) «تطور الشعر الغنائى فى فرنسا فى القرن التاسع عشر» ، ص ٢٢ وما بعدها .

لقد رأى برونيتيير بوضوح أن النقد لا يمكن أن يصبح أى شىء أشبه بفرع من المعرفة مع إظار نسقى ما لم يحدد موضوعه ، وذلك الموضوع هو بوضوح عمل الأدب نفسه وليس المؤلف نفسه أو الخلفية الاجتماعية ، وإلاً لأصبح (كما حدث فى التطبيق) علم نفس أو علم اجتماع أو تاريخاً اجتماعياً . « إن الأعمال الأدبية والفنية يمكن فى الحقيقة أن تكون علامات ، لكنها أولاً وقبل كل شىء أعمال أدبية أو فنية ويجب النظر إليها على هذا الأساس ... وبينما القصيدة قد تحمل شهادة على نفس الشاعر ، فإن القصيدة هي قصيدة . وإذا نسي النقد هذا عندما يزعم أنه يكف عن إصدار حكم فإنه لا يعود نقداً بل تاريخاً وعلم نفس»^(٢٠) . إن موضوع النقد هو إصدار حكم ، تصنيف وتفسير للعمل الأدبى . إن التفسير هو الخطوة الأولى : إن هناك قلة من الناس هي التى تعرف كيف تقرأ نصاً . وحينئذ فقط يمكن للإنسان أن ينطلق ويقارن العمل الفنى داخل عقل المؤلف أو البيئة . لكن الأسلوب ليس هو الرجل ، والعمل الفنى ليس علاقة ، إنه اختبار ، إنه صورة أمينة لما كان عليه المؤلف فى الواقع^(٢١) . وبرونيتيير مغرم باقتباس مثال برناردين دى سان بيير الذى تشكل حياته انطباعاً مختلفاً تماماً عما نحصل عليه من عمله «بول وفرجينى»^(٢٢) . إن التصنيف والمقارنة هما الخطوة التالية . ويزكى برونيتيير حتى بمقارنة دراما شكسبير بتراجيديا راسين أو مقارنة غنائيات موسيه بغنائيات هاينى ! فهنا لا توجد علاقات توليدية كإجراء لا محيص عنه لكل النقد الأدبى . وهو يدافع نوما عن ضرورة الأدب المقارن وروية الأدب الفرنسى كجزء من الأدب الأوروبى والعالم^(٢٣) . وبعد التصنيف والمقارنة يأتى الحكم النقدي . وكان على برونيتيير أن يدافع عن ضرورة الحكم النقدي ضد وجهتى نظر : النظرية العلمية الصارمة التى تستخدم أمثلة العلم التى لاتفضل الفراشة على الضفدع أو العنكبوت ، أو تفضل الوردة على الطحلب أو العشب ؛ والنقد الانطباعى الذى يرفض أى قيمة فيما عدا العبارات الشخصية الخالصة عن الأفضلية أو أوصاف التجارب والمتعة . وبرونيتيير

(٢٠) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد التاسع ، ص ٥٠ .

(٢١) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد التاسع ، ص ٣٢ - ٣٤ .

(٢٢) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد التاسع ، ص ٣٤ ، مقالات جديدة فى الأدب

العاصر ، ص ١ - ٣٠ .

(٢٣) «الحركة الأدبية فى القرن التاسع عشر» (١٨٨٩) فى «مسائل جديدة فى النقد» ، ص ١٥٣ - ٢٥٣ :

«النزعة العالمية والأدب القومى» (١٨٩٥) فى «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد السابع ،

ص ٢٨٩ - ٣١٦ ؛ «الأدب الأوروبى» (١٩٠٠) فى «ضروب أدبية» (١٩٠٤) ، ص ١ - ٥١ .

الذى يُتهم فى العالم بتوحيد الأعمال الفنية على نحو خاطئء بالأجهزة العضوية يعرف بالفعل تماماً أن هذا التوحيد ليس إلا مجازاً أو أن الأعمال الفنية ليست كائنات عضوية^(٢٤) . إنها أعمال جرى إنجازها بحُسن أو بسوء على أيدي الناس لأجل الناس . ومحاولة هنكوين لجعل النقد (علمياً) بمعنى الامتناع عن المدح أو القذح مقضى عليها بالفشل الحتمى . ويستطيع برونيتير بسهولة أن يبين أن تين الذى يلجأ إليه هنكوين قد نطق دائماً بأحكام ، وأن هنكوين نفسه يحكم باستمرار عندما يقول على سبيل المثال إن فلووير «يؤلف عبارات وفقرات بكمال ، والفصول بطريقة عادية ، والكتب بفقرة»^(٢٥) .

ويجادل برونيتير بإصرار أكبر ضد الانطباعيين . وأتاتول فرانس فى تصدير «الحياة الأدبية» عبر عن القضية بمصطلحات متطرفة : «إن الإنسان لا يستطيع أن يخرج من جلده» . ولسوء الحظ لا نستطيع أن نرى العالم بعينى فراشة أو تُستوعب الطبيعة بمعخ قرد من نوع إنسان الغاب^(٢٦) . ويرد برونيتير بأننا لسنا ذبأباً ، ولسنا قردة من نوع إنسان الغاب ، بل أناس ، و«نحن نكون أناساً إلى حد كبير بالقوة التى لدينا للخروج من أنفسنا لكى نبحث أنفسنا ونجد أنفسنا من جديد ونذكر أنفسنا فى الآخرين . والخداع هو أن نؤمن ونعلم أننا لا نستطيع أن نخرج من أنفسنا عندما تكون الحياة - بالعكس - قد جرى استقلالها لتحقيق هذا بالضبط . وإلا فلن يوجد أى مجتمع ، أى لغة ، أى أدب ، أى فن»^(٢٧) . وبالفعل فإن الانطباعيين أنفسهم يحكمون طوال الوقت ، وتهكمهم على النقاد العقائديين لايجب أن يطمس وجود اختلافات فى المرتبة بين راسين وكامبسترون^(٢٨) ، وأن الإنسان لا يستطيع أن يضع فيكتور هوجو فى مرتبة أدنى من السيدة دسبور - فالور^(٢٩) ، أو بلزك أدنى من شارل دى برنار :

(٢٤) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد التاسع ، ص ٤٩ .

(٢٥) «مسائل فى النقد» ، ص ٣٢١ اقتباسات من هنكوين «النقد العلمى» (باريس ، ١٨٨٨) ، ص ٧٣ .

(٢٦) أتاتول فرانس : «الحياة الأدبية» ، المجلد الأول ، (باريس ، ١٩٥٠) ، ص ٥ - ٦ .

(٢٧) «مقال فى الأبد المعاصر» ، ص ٧ - ٨ .

(٢٨) جان - جالبرت دى كامبسترون (١٦٥٦ - ١٧٢٣) : كاتب درامى فرنسى وهو يحاكى راسين .

كتب تراجيديات خالية من الحياة وكلها كآبة «فرجينى» (١٦٨٣) ، «اروينوس» (١٦٨٤) . (المترجم) .

(٢٩) مارسلين دسبور - فالور - (١٧٨٦ - ١٨٥٩) ممثلة فرنسية كانت تكتب الشعر إبان مرضها

وكتبت قصائد غنائية وقد جسع الناقد سانت - بون ديواناً كاملاً لها عام ١٨٤٢ (المترجم) .

« فلا السيد أناتول فرانس ولا السيدة لوميتير^(٢٠) ولا السيد ديجاردين^(٢١) قد حاول هذا ولن يحاول هذا على الإطلاق^(٢٢) . وبرونتيير على وعى تام بأن النقد «الشخصي» يفضى إلى تجاهل «الكتب التي يتحدث عنها المرء والموضوعات التي يتناولها الناس»^(٢٣) ويمثل هذا النقد فإن التاريخ الأدبي يتبدد . وكذلك يتبدد التراث . وعلى أى حال ، فإن برونتيير يبالغ بسهولة شديدة فى ثبات الطبيعة الإنسانية التي ينكرها أعداؤه . إنه يرى فى النقد (كما فعل الشاعر والناقد المعاصرت . س . إليوت فيما بعد وهو يستخدم الكلمات نفسها) «مجهوداً مشتركاً»^(٢٤) ، وهو يعقل الاختلافات الفعلية .

«إن الآراء ليست حرة ... ليس الإنسان حراً فى أن يكون له رأى ، وكما يقولون أن يكون له نوقه الخاص ؛ هناك دائماً معيار ، أساس موضوعى لحكم النقدي . يمكن للإنسان أن يخطئ فى تطبيق المعيار ، وهذا أحد مصادر التنوع فى الآراء بين الناس . يمكن ألا يعرف المرء المعيار نفسه ، وفى هذه الحالة نكون مواجهين بالالتزام لنبعث عنه ، نكن إذا كان موجوداً ؛ فإن هذا بعيد كل البعد عن الشك^(٢٥) .

ويمكن أن يكون برونتيير هو هذه الثقة ؛ لأنه يرسم تفرقة بين الرأى الشخصى وإدراك القيمة ، وبالتقابل بين الجمال والكمال فى العمل الفنى^(٢٦) . إن الجمال عنده شيء ذاتى ، الكمال مؤكد من الناحية الموضوعية . ومجرد المتعة ليس معياراً للقيمة . « إن الإنسان يضحك إزاء (رحلة السيد بريشون)^(٢٧) أكثر مما يضحك على مسرحية موليير (عن البشر)^(٢٨) » .

- (٢٠) جول لوميتير (١٨٥٣ - ١٩١٤) . ناقد مسرحى فرنسى له مقالات انشعابية . من مؤلفاته «انطباع عن المسرح» (١٨٨٨ - ١٨٩٨) فى عشرة مجلدات . وله مسرحية «المترددة» (١٨٨٩) . (الترجم) .
- (٢١) بول ديجاردين (١٨٥٥ - ١٩٤٠) : فيلسوف وناقد فرنسى ، انضم إلى حملة تستهدف تحرير الشعر من الدراسة الأكاديمية . (الترجم)
- (٢٢) «مقال فى الأدب المعاصر» ، ص ٩ .
- (٢٣) «مقال فى الأدب المعاصر» ، ص ٤ .
- (٢٤) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد الرابع ، ص ٢٨ .
- (٢٥) «عن طرق الإيمان» (١٩٠٤) ، ص ١٢ .
- (٢٦) «مسائل جديدة فى النقد» ، ص ٢٨١ .
- (٢٧) كوميديا هزلية من تأليف لايبش قدمت عام ١٨٦٠ والمؤلف إيوجين لايبش (١٨١٥ - ١٨٨٨) : كاتب مسرحى صدرت أعماله المسرحية الكاملة فى عشرة مجلدات (١٨٧٨ - ١٨٧٩) - المترجم .
- (٢٨) «تطور الشعر الغنائى فى فرنسا فى القرن التاسع عشر» ، المجلد الأول ، ص ٢٥ .

وهو يقول : «إن بداية النقد هي أولا أن نحكم بانطباعاتنا الشخصية لكى نبرهن عليها فيما بعد ، ولكن غالباً لمناقضتها»^(٣٩) علينا أن نسأل أعمالاً بعينها «هذا إذا لم يكن لنا الحق فى أن نستمتع بها، ومن جهة أخرى إذا كانت هناك أعمال معينة لا تسرنا، فقد نكون (نحن) المخطئين»^(٤٠) . والتباين بين التعاطف والحكم ، بين الحساسية والعقل قد جرى إقراره على نحو خطر ؛ إنه يجب أن يكون صراع عقل برونتيير نفسه هو الذى أفضى به إلى هذا الوضع . وعلى أى حال لا يمكن نحضه بالقول . إن التقدير يجب أن ينمو من التعاطف ، وإن الحب والمدح شئ واحد ، وهما نفس الشئ . وإن العلاقة الوثيقة بين القلب والرأى لا يمكن إنكارها (عندما نكون مثقلين بما نعرف أنه عظيم ونتمتع بما نعرف أنه رخيص أو هامشى)^(٤١) .

وهذه مسألة أخرى ما إذا كان برونتيير قد وصف معايير الحكم بشكل مثير . لقد أدرك أن «النقد الذى ليس تطبيق علم الجمال ليس نقداً» . ولكنه هو نفسه لا يكاد يفكر كثيراً فى المبادئ العامة لعلم الجمال إلا ليؤكد باستمرار الفروق بين الفنون . «إنها لا تستهدف الغاية نفسها ، ومهما يقل المرء ، إنها لاستخدم نفس الوسائل ؛ إنها لا تتوجه إلى الحواس نفسها ، إنها لاتحقق نفس التأثيرات»^(٤٢) . إن برونتيير يقف فى موقف معارض تماماً لكروتشه الفيلسوف الإيطالى ، ولا يقتصر الأمر على التمايزات والفروق الحادة بين الفنون ، بل يمتد أيضا إلى التمايزات والفروق بين الأجناس الأدبية مع إثبات نقائها . «إن كلا منها له قوانينه المحددة بطبيعتها الخاصة»^(٤٣) . وبرونتيير ليس مستعداً فحسب لوصف هذه الفروق ، لكنه مستعد أيضا للحكم على الأعمال بالرجوع إليها . إنه يتقبل أيضا القائمة الكلاسيكية الجديدة بهرمية الأجناس الأدبية والتراجيديا فى القمة الهرمية والشعر الغنائى كنوع أدبى فى الأسفل»^(٤٤) .

(٣٩) «التاريخ والأدب» ، المجلد الثالث ، ص ٩٦ - ٩٧ .

(٤٠) «التعبير فى الفنون الجميلة» ، فى مجلة العالمية ، السنة الرابعة والخمسون ، الفصلية الثالثة .

المجلد ١١ ، (١٨٨٤) ص ٢٢٤ .

(٤١) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد التاسع ، ص ٦٢ .

(٤٢) «محاضرات فى الايكول نورمال» ، ص ١٢١ .

(٤٣) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد الثالث ، ص ١٠٤ .

(٤٤) «الشعر الحميمى» ، مجلة العالمين ، السنة الخامسة والأربعون ، الفصلية الثالثة ، العدد العاشر

(١٨٧٥) ص ٦٨٥ .

وهو فى أخريات حياته استنتج أنه لا يعرف ما إذا كانت هناك هرمية للأجناس الأدبية^(٤٥) . ورغم أن هذا القول يأتى على نحو أكثر نسقية ووضوحاً عن أى من نقاد القرنين السابع عشر والثامن عشر ؛ فإن إدانة الخلط بين الفنون والأجناس والخط الدائم من شأن الأشكال الهجينة أو المختلطة ليس إلا شكلية جديدة ممتازة ؛ لكنها تكتسب معنى مختلفاً ؛ لأن بروتيتير - على عكس الكلاسيكيين الجدد - لديه إحساس تاريخى قوى وتطور الأدب . إنه يعرف أن النقد وعلم الجمال والتاريخ الأدبى مترابطة معاً^(٤٦) .

ونظرية بروتيتير فى التاريخ الأدبى هى أعظم إنجازاته . لقد رأى أولاً أن التراكم المعتاد للمعلومات عن الماضى لا يكفى لتحديد التاريخ الأدبى . إنه قانع بترك هذه النزعة الافتتاحية بالقديم «التاريخ الأدبى» كمسألة تتعارض مع «تاريخ الأدب» ، وهى تفرقة استمدها من نيسار . إن معظم التواريخ الأدبية ليست تواريخ بل قواميس ؛ حيث يجرى رصّ الأسماء تاريخياً بدل الترتيب الأبجدي^(٤٧) . والتواريخ الأدبية الأخرى من وراء الظاهر بأن الأدب هو تعبير عن المجتمع تخطط لتاريخ الأدب بتاريخ العادات والسلوكيات^(٤٨) . ويجب أن يواجه المرء بحزم المثال لتاريخ باطنى للأدب . «إن تاريخ الأدب له فى ذاته ومنذ البداية المبدأ الكافى لتطوره»^(٤٩) . والانشغال المحورى للمؤرخ الأدبى هو أرشفة الأعمال . والأمر على نحو ما هو عام فى الأدب شأنه فى الفن «أن الماضى هو الذى يضغط بالكبر ثقل على الحاضر»^(٥٠) . وما يجب تأسيسه هو العلية الباطنية . وفى الأدب - بعد تأثير الفرد - فإن «أكبر قوة عاملة هى التى تشغل على الأعمال»^(٥١) . إنه تأثير مزيج : إيجابى وسلبى ؛ إننا نحاكى أو نرفض . «إن جماعة الثرى فى القرن السادس عشر أرادت أن (تفعل شيئاً مغايراً) عن مدرسة كلمنت مارو»^(٥٢) . وراسين فى مسرحيته (أندروماك) أراد (شيئاً مغايراً) عن كورنى فى

(٤٥) «بلزاك» ، ص ٤ - ٥ من التصدير .

(٤٦) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد التاسع ، ص ٦٢ - ٦٣ .

(٤٧) «محاضرات فى الايكول نورمال» ، ص ١٢ من التصدير .

(٤٨) «الموجز» ، ص ٤ من التصدير .

(٤٩) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد الثالث ، ص ٤ .

(٥٠) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد السادس ، ص ١٥ .

(٥١) «محاضرات فى الايكول نورمال» ، ص ٢٦٢ .

(٥٢) كلمنت مارو (١٤٩٦ - ١٥٤٤) : شاعر فرنسى بدأ بترجمة المزامير شعراً - المترجم .

مسرحية (برثارت)^(٥٣) . ويدرو في (رب العائلة) أراد (شيئاً آخر) عن موايير في (طرطوف) . والرومانسيون في زمننا أرادوا (شيئاً مغايراً) عن الكلاسيكيين^(٥٤) . ويمكننا القول إن الأدب يتحرك بالفعل ورد الفعل ، التقاليد والتمرد . وهذه الحركة - بالطبع - ليست آلية بل هي نتيجة القوى الإنسانية : إن العمل الأصلي يغير اتجاه التطور ؛ والعمل التقليدي يواصله أو يكرره . ومن ثم يجرى إعطاء الفردية دوراً تاريخياً هائلاً في هذه الخطاطية لما هو كلاسيكي جديد جيد ؛ وهكذا فإن الفردية «تدخل في التاريخ الأدبي ... شيئاً لم يكن موجوداً من قبل ، ولا يوجد بدوره ، وسوف يستمر بعده»^(٥٥) . لكن التغير يحدث أيضاً مع تغير في الظروف الاجتماعية والتاريخية . إن التطور هو هكذا «السلطة الحاسمة، السلطة الجديدة للعناصر المتطابقة» (تغير في الجبهة) إذا أمكن لى أن أتحدث على هذا النحو ؛ تعديل في العلاقات التي تبقى أجزاء الكل نفسه مترابطة ، وهذا يعني كل ما تعنيه تلك الكلمة ألا وهي (التطور) ؛ إنها لا تعني أى شيء آخر^(٥٦) . ومنهج التاريخ الأدبي سوف يكون منهج تحديد وانتقاء نقاط التغير ، (الآن) مع الالتواء الخاص الذي أعطاه تين للمصطلح يفترض أسبقية على العرق أو الوسط . «هل تريد أن نجد السبب الحقيقي ... لتراجيديا فولتير ؟ عليك إلا أن تبحث عنه في فردية فولتير وأساساً في الضرورة التي تلغى بثقلها عليه ؛ حيث يقتفى آثار راسين ، وكيئولكي يفعل شيئاً مختلفاً عنهما»^(٥٧) . والعمل الذي يغير الاتجاه يستأثر بكل الانتباه . وكانت لدى برونثير شجاعة تامة عندما تجاهل السيدة دي سيفيني^(٥٨) ودوق دي سان - سيمون في كتابه (الوجيز)؛ لأنهما لا يستطيعان أن يؤثرأ في التطور اللاحق المباشر لقد نشرت أعمالهما في ١٧٣٤ و ١٨٢٤ على التوالي بعد فترة طويلة من كتابتهما^(٥٩) . ومن ثم فإن الحقب الأدبية لا تتبع خطاطية تاريخية تراتبية

(٥٣) تراجيديا لكورني قُدمت عام ١٦٥١ وشكلت فشلاً ذريعاً . ويرثارت هو ملك لمبارديا - المترجم .

(٥٤) «الموجز» ، ص ٣ من التصدير .

(٥٥) «محاضرات في الايكول نورمال» ، ص ٢٢ .

(٥٦) «تطور الشعر الغنائي في فرنسا في القرن التاسع عشر» ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٨ .

(٥٧) «محاضرات في الايكول نورمال» ، ص ٢٦٢ .

(٥٨) المركيزة دي سيفيني (١٦٢٦ - ١٦٩٦) : كاتبة فرنسية لها صالون أدبي مشهورة برسائلها التي

كُتبت إلى أبيها ، وفيها تحكى سيرة حياتها - المترجم .

(٥٩) «الوجيز» ، ص ٥ من التصدير .

حسب الفروق أو الملوك ، بل يجب أن تقوم على هذه النقاط الحاسمة الألبية^(٦٠) .
والأعمال سيجرى فهمها وتحديد مكانتها ووضعها والحكم عليها حكما أقصى في تيار^{٦١}
التاريخ .

ويبدو أنه من المستحيل عدم الاتفاق مع هذا الهدف والمنهج العام . وعلى أى حال
فإن برونتيير عاش في وقت تركت فيه الداروينية أعماق تأثيراتها ، وهو لم يعتقد من
الداروينية فكرة التطور التاريخي وحدها ، بل اعتنق معها - بصفة خاصة - تطور
الأنواع . وبالرغم من أن الأجناس الألبية توجد كمؤسسات ويمكن للإنسان أن يكتب
تاريخها إلا أنها ليست أنواعا بيولوجية ، والمماثلة بين تاريخ الجنس الألبى وتطور
الأنواع هي مماثلة واهية . علينا أن نميز بين نوعين من التطور : تطور نمو بيضة
لتكون طائراً وتطور متمثل في تغير من مخ سمكة إلى مخ إنسان . في المفهوم الأول
(تطور الكائن الفرد) يولد حيوان خاص وينمو ويتغير وينضج وينهار ويموت ؛ وفي
المعنى الثاني (النشوء) لا تتطور سلسلة من الأمخاخ الواحد من الآخر ، بل يوجد
فحسب تجسيد تصوري ما ، «المخ» وهو يتحد في إطار وتلفيته ، ويمكن مقارنته وتعرضه
للتغير . إن أمخاخ الحيوانات يمكن أن يجرى ترتيبها في سلة تقضى إلى مثال مستمد
من المخ الإنساني . ويفترض برونتيير حقيقة كلا المائتين . «إن جنساً ألبياً يوجد
وينمو ويحز كما له ويتهاوى وأخيراً يموت»^(٦٢) . وحتى يطرح مثاله فإنه يذهب إلى أن
التراجيديا الفرنسية قد تشكلت في عصر جودل^(٦٣) وجارنييه^(٦٤) ، وبلغت ذروة نضجها
عند كورني وراسين ، وانهارت مع كينو وفولتير ، وماتت مع لاهارب^(٦٥) ولومرسييه^(٦٥) .

(٦٠) «الوجيز» ، ص ١ - ٢ من التصدير .

(٦١) «معاشرات في الإيكول نورماله» ، ص ٢٢ .

(٦٢) إيتيين جودل (١٥٣٢ - ١٥٧٣) : رائد فرنسي في الدراما وهو عضو في جماعة الشريا الألبية
وكانت مسرحيته (كلويوترا أسيرة) من أوائل التراجيديات الفرنسية ومسرحيته (ايوجية) من أوائل الكوميديات
الفرنسية - المترجم .

(٦٣) روبرت جارنييه (١٥٢٤ - ١٥٩٠) : من أهم أوائل كتاب التراجيديا وهو مؤلف أول كوميديا
تراجيدية فرنسية (إرادا ماتت) - المترجم .

(٦٤) جان فرنسوا دي لاهارب (١٧٣٩ - ١٨٠٢) : كاتب درامي وصحفي ونقاد فرنسي وهو من الذين
تلقوا فولتير - (المترجم) .

(٦٥) نيبوموجين لومرسييه (١٧٧١ - ١٨٤٠) : كاتب درامي فرنسي كتب أول مسرحية تاريخية فرنسية
بمعنوان «نيتف لو رحلة متأمرة» وذلك عام ١٨٠٠ - المترجم .

ولكن بئى معنى يمكن للإنسان أن يتحدث عن تطور جنس أدبى فى إطار مثل هذه الماثلة الدقيقة مع الحياة الإنسانية ؟ إن المقارنات الرباعية لمولد التراجيديا هى مجرد أنه لا توجد أى تراجيديات فى فرنسا قبل جودل ، والتراجيديا لم تمت إلا بمعنى هو بالنسبة لبرونتيير أنه لم تكن هناك تراجيديات مهمة قد كتبت بعد لومرسييه . ومن ثم كان عليه أن يحكم المحاولات المتأخرة لفرنسوا بنسار لإحياء التراجيديا الكلاسيكية كتراجيديا مخففة^(٦٦) . وكان عليه أن يحدد التراجيديا بطريقة تصل إلى حد أن تمثيلات هوجو - مهما تكن تراجيدية فى كيانها ونتيجتها - يجب استبعادها باعتبارها جنساً أدبياً جديداً ومختلفاً .

وفى الحقيقة ، فإن الأجناس الأدبية لاتحدث مثل الأفراد ؛ ففى عرض تحليلى لوضع الشعر عام ١٨٥٢ تبين سانت - بوف^(٦٧) أنه حتى أقدم الأجناس الأدبية لايزال يجرى غرسها ؛ فالتراجيديات الكلاسيكية والقصص الخرافية بأسلوب لافونتين والملاحم وأغنية الحب والهزليات المأجنة قائمة : «إن الأجناس الأدبية لا تتلاشى ، قد تكون فى حالة خسوف ، يمكن أن تسودها أجناس أخرى حسب الموضة ؛ لكنها تنوم ، إنها تديم حياتها ، وتظل قابضة مستعدة للمعية جديدة عندما تظهر مع إطارات ونقاط انطلاق جرى الإعداد لها جميعاً» . هناك إمكانية دائماً بأن تُكتب التراجيديا العظيمة بالفرنسية فى المستقبل . ومسرحية (فيدر) لراسين فى خطاطية برونتيير تقف فى بداية انحدار التراجيديا ، لكن سوف يدهشنا أنها تكون فنية أو طازجة بالمقارنة مع تراجيديات عصر النهضة المثقفة والصارمة ، والتي تمثل فى رأى برونتيير «شباب» التراجيديا الفرنسية . إن التماثل بين تطور جنس أدبى ودائرة الحياة الخاصة بالود تتحطم فى كل نقطة ؛ فلا نجد إلا سلسلة من الاستعارات الخطرة فى تضمينها ؛ لأنها توحى بحتمية الانهيار والموت ، ولأنها تفرض الرأى الذاهب إلى أن كل تغير ليس إلا تغيراً مستمراً بطيئاً أشبه بالتغير البيولوجى - وأنه لا توجد انقطاعات أو قفزات ، لاتوجد انقلابات فجائية فى الماضى ، كل ما هناك موت وانحدار . الطبيعة لا تضع قفزات . إنه مبدأ ليس مطبقاً على الفن (ولا على التاريخ) وبالنسبة للجدال حول

(٦٦) «دراسات نقدية فى تاريخ الألب الفرنسى» ، المجلد السابع ، من ١٩٨ - ١٩٩ .

(٦٧) سانت - بوف : «أهانيث يوم الاثنين» ، المجلد الخامس ، من ٢٨٤ .

التفسيخ الحتمى أو التقدم الحتمى ؛ فإنه لا يزال يحدث بماراً عملياً للتفكير الإنسانى (ماركس ، شبنجلر ، توينبى) والسلوك .

والمفهوم الثانى للتطور لا يمكن استبعاده بسهولة تامة . إن برونيتير لم يميز بوضوح دائماً هذا المفهوم عن المفهوم الأول ، لكنه استخدمه وأراد بكثرة وبإصرار وينجاح . إنه يعترف بأنه ما من تحول فعلى لذاتية من الذاتيات تسمى جنساً أبداً يحدث ، ولكننا نستطيع أن ننظم الأعمال الفنية (بمثل ما نستطيع أن ننظم أفخاخ الحيوانات) فى سلاسل تقضى إلى هدف بعينه . وهذا الهدف يجب أنقنمته ؛ أى تنصيبه لكى يكون قيمة أو معياراً ، وهذا يسمح لنا بأن نحطم سلاسل لا معنى لها بشكل واضح إلى عناصرها الجوهرية وغير الجوهرية ، ويتطابق (مفهوم تنظيمى) ، أنموذج ضمنى يكون حقيقياً ؛ أى يكون فاعلاً ومؤثراً ، لأنه يقوَّب كتابة الأعمال الفنية . ومن وجهة النظر الكلاسيكية الجديدة القطعية يتجه برونيتير بشكل دائم إلى خطر افتراض هدف واحد فحسب ، حلقة واحدة هى الذروة فى سلسلة ، ومن ثم يحط من شأن جميع الأعمال التى سبقت الأنموذج فتصبح مجرد درجات حجرية غير متميزة ، كلها مجرد تكرارات للأنموذج كعلامات على التفسيخ والتحلل . وهو لم يتجنب صعوبة نشدان دور الفردية فى وجهة النظر التشكيلية . ومفهومه عن القيمة سكونى جامد تماماً إنه يستحضره كما لو كان من الخارج ، ولا يدرك تماماً أن السيورة التاريخية سوف تنتج أشكالاً لا لقيمة جديدة دائماً ، وإنما لينتج ما هو مجهول وما هو غير متنبأ به . إن برونيتير من أصحاب النزعات الأخلاقية لا يرى السيورة التاريخية ، إلا أنها عاملة تنتج القيم الخالدة باعتبارها درجات نحو المعبود . لكن فكرة التطور نفسها رغم أنها كثيراً ما تطبق على نحو ألى وبصرامة ليست فكرة دقيقة تماماً . فليس من الصحيح أن برونيتير افترضها افتراضاً من الناحية النظرية . لقد نفذها على الأقل فى خطوط عريضة لجميع الأجناس الثلاثة التى اعترف بها : التراجيديا ، والشعر الغنائى ، والرواية ، وضرب أمثلة على تطور الفرد . والمجلدان من المحاضرات عن هوجو والتخطيط الأول الأسبق (تطور شاعر : فيكتور هوجو)^(٦٨) يظهر الشاعر وهو يمر بمراحل مختلفة من المرحلة الخطابية إلى الغنائية ثم إلى الدرامية ، وأخيراً الملحمية

(٦٨) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد السابع ، ص ٢٠١ وما بعدها .

بطريقة تخطيطية تفترض أنها صالحة أيضا للتاريخ العام (إن الشاعر لهو أشبه بمختصر للتاريخ) . إن التطور من الذاتى إلى الموضوعى ، من الرومانسية إلى «الطبيعية»^(٦٩) (وهو يستخدمها هنا بشكل فج) هو أيضا تقدم أخلاقى للإنسان .

إن تطور الرواية قد جرى التخطيط له عدة مرات . فى البداية قام بمجرد تعديد الأنماط المتتالية «أغنيات الحب الخاصة بالإيماة» ، رواية التسلية ، الرواية الملحمية (وهو يعنى بها روايات الوحوش الغريبة الزخرفة عند لاكلبرنيد^(٧٠) والسيدة سكودرى^(٧١) وآخرين) ، وأخيراً رواية العادات والسلوكيات^(٧٢) بدون أى شىء زائد سوى الاقتراح بأن كل مرحلة متتابعة قد أعدت لها المرحلة السابقة . فعلى سبيل المثال ، فإن الرواية البطولية فى القرن السابع عشر أصبحت أكثر واقعية بشكل بطىء ، وذلك بأن تتقنَع على شكل رواية تاريخية أو بتجسيد الفضائح المحاصرة فى الرواية المقنعة . والتخطيط العام الثانى فى نفس التصدير^(٧٣) يصف بزوغ الرواية فى إطار تمثيلها للمادة من الأجناس الأدبية الأخرى ؛ ويرونتيير يتبنى الاقتراح من الداروينية فيما يتعلق بالصراع من أجل الوجود ، والتنافس بين الأجناس الأدبية . ورغم أن الأمر لا يتعدى استعارة أخرى ، فإن هذا الطرح يمثل مشكلة مهمة حقيقية للغاية : من المؤكد أن الأجناس الأدبية تتبادل أوصافها فى هرمة فى العصور المختلفة ، وتتوَع شدة ومدى غرسها مع العصور . ولقد أثرى لوساج^(٧٤) وماريفو^(٧٥) نفسيهما «بأشكال الكوميديا المتتابعة للكوميديا ، وكوميديا الشخصية، وكوميديا الأخلاق، وكوميديا العقدة»^(٧٦) . ومع ماريقو

(٦٩) «دراسات نقدية فى تاريخ الأدب الفرنسى» ، المجلد السابع ، ص ٢٢٠ .

(٧٠) جوتيه دى كوست دى لاكلبرنيد (١٦١٤ - ١٦٦٢) : مؤلف فرنسى له كوميديات تراجيدية ، وعرف برواياته شبه التاريخية - المترجم .

(٧١) مادلين دى سكودرى (١٦٠٧ - ١٧٠١) : روائية فرنسية ، وكان منزلها ملتقى الأدباء ، وكانت تعرف فى محيطها باسم الشاعرة اليونانية سافو ، ولها روايات عاطفية بطولية - المترجم .

(٧٢) «محاضرات فى الايكول نورمال» ، ص ٥ ومابعدها .

(٧٣) «محاضرات فى الايكول نورمال» ، ص ٢٧ ومابعدها .

(٧٤) آلان رينيه لوساج (١٦٦٨ - ١٧٤٧) : كاتب درامى وروائى فرنسى بدأ عمله بالترجمة من الإسبانية ، وجاءت شهرته كروائى عام ١٧٠٧ بروايته «الشيطان المتهالك» - المترجم .

(٧٥) بيير كاراوت دى شامبلان دى ماريقو (١٦٨٨ - ١٧٦٢) : كاتب درامى وروائى فرنسى له رواية شهيرة لم تكتمل فى «حياة ماريان» (١٧٣١ - ١٧٤١) - المترجم .

(٧٦) «محاضرات فى الايكول نورمال» ، ص ٢٧ .

وروسو جرى استيعاب مادة التراجيديا ، ومع السيدة دى ستال وجورج صائد تحقق الحق في تناول المسائل الأخلاقية والأيدولوجية. إن الخطاطية واهية، ويصعب أن تكون مُحكَّمة، ولقد تخلى عنها برونتيير عندما وصف في كتابه الأخير عن بلزاك (١٩٠٦) على نحو عيني نشأة الرواية . إن الرواية التصويرية والمراسلات القصصية (وكلاهما يركز على راوٍ واحد) ورواية «الاعتراف» التي أفضت إلى الرواية السيكلوجية التحليلية من نوع «أولف»^(٧٧) رواية الغرائب والرواية التاريخية عند شاتوبريان وسكوت، وأخيراً الرواية الأدبية الثانوية من نوع الحبكة المعقدة (ومانسميه بالرواية القوطية) كلها ساهمت في الرواية الاجتماعية عند بلزاك . ويجرى تصوير بلزاك على نحو متميز على أنه نقطة الذروة في الرواية ؛ حتى إن الأشكال الأسبق لا تغيد إلا كدرجات تقضى إلى ذروته . وإن القول بأن هناك أجناساً أدبية أو أنواعاً أدبية يرتبط ثراؤها ووجودها بالظروف ويلحظة دقيقة في تطورها ، والتي تموت وهي في ذروة انتصارها ؛ إذ إنها تكرر^(٧٨) المماتة الزائفة الخاصة بالصراع من أجل بقاء النوع . إن الرواية التاريخية قد جرى إحيائها من جديد في عدة أقطار ، وسوف تستمر بنون شك إلى نهاية الزمان .

وتطور الشعر الغنائى في فرنسا إبَّان القرن التاسع عشر هو أطروحة سلسلة محاضرات في السوربون . وصدرت في مجلدين (١٨٩٢ - ١٨٩٤) وتمجيد الحساسية الشخصية وإحياء الفصاحة عند روسو ونزعة كتابة الغرائب واللون المحلى والتوسع في المشاعر إزاء الطبيعة وإعادة تكامل المشاعر الدينية عند برناردين دى سانت - بيير وشاتوبريان - كلها حققت إنجازاً لامرأتين وهوجو في بواكيره . وإن أصول الشعر الغنائى الحديث أفاد برونتيير كمثال على مماتة مفضلة أخرى مع التطور البيولوجى ؛ حيث إن الأجناس الأدبية تتحول على نحو مفترض إلى أجناس أخرى . فالخطابة الدينية الفرنسية في القرن السابع عشر وأوائل القرن الثامن عشر قد تحولت إلى الشعر الغنائى في الحركة الرومانسية . وفي رأى برونتيير أن التراجيديا والخطابة قد حجبتا الشعر الغنائى ، ثم اختفت الخطابة بعد ذلك . بل لقد أكد أنه في نصف قرن (من ١٧٠٤ إلى ١٧٤٩) فإنه يستحيل أن نجد صفحة (بليغة) واحدة من النثر

(٧٧) رواية كتبها المؤلف الإنجليزي كونستانت عام ١٨٠٧ . ونشرت عام ١٨١١ . وهي تحكى علاقة المؤلف بالسيدة دى ستال - المترجم .
(٧٨) «بلزاك» ، ص ١٧ .

الفرنسي^(٧٩) . وروسو في جنس أدبي آخر أحيأ شكل مادة الفصاحة الدينية التي كانت إلى حد ما آنذاك قد تقطّرت على شكل نظم ، وعلى شكل شعر عند لامارتين وهوجو . لكن المماثلة لاتصمد أمام الفحص الدقيق ؛ فعلى الأقصى لا يستطيع الإنسان أن يقول إن الخطابة الدينية تعبر عن مشاعر مائة للشعر الغنائي الحديث (على سبيل المثال نقل ما هو إنساني) أو تلك التي تحقق وظائف اجتماعية مائة (تحديد الشعور بما هو ميتافيزيقي) .

أما التراجيديا فهي موضوع متعلق على نحو أوثق بمطالب جمهورها عن أي أشكال مكتوبة أخرى ، ومن ثم فهي تستلم حيز استسلام لتناولها من خلال تاريخ الجنس الأدبي . ولقد خطط لها برونيتير عدة مرات ورسم خطوطاً عريضة للتطورات اليونانية ثم الفرنسية . وإعادة المصدرة المحدودة من القديم والسلاسل المنتقاء من التمثيليات من فرنسا في القرن السابع عشر أتاح بناء عدد من خشبات المسرح . ومهما يمكن أن يقال شيء بالتفصيل لتصحيح الخطوط العريضة التي رسمها برونيتير فإن المنهج من المؤكد أن يحظى بتبريره . (وقد تطور هذا التخطيط في سلسلة من المحاضرات ركزت على التمثيليات الممثلة للعالم المسرحي «حقب المسرح الفرنسي» ، ١٨٩٢) . ونستطيع أن نتتبع مثل هذا التطور ؛ يمكننا أن نجد تطوراً مماثلاً في الدراما الإليزابيثية ، من مسرحيات الأسرار إلى الفاصل الترفيهي عبر الأشكال الهجينة مثل (الملك جون) إلى مارلو شكسبير بمثل ما يمكننا أن نصف ظهور فن اللوحات الطبيعية في أواخر العصور الوسطى . إننا مواجهون بمشكلة تاريخ باطني لفن الأدب . لقد أثار برونيتير المشكلة بوضوح ، وحاول أن يرد عليها بشجاعة ، ولكن لسوء الحظ فإن مكانة الداروينية استقلته كثيراً وقادته بعيداً إلى محاكاة ونقل المفاهيم من البيولوجيا ؛ إن الأجناس الأدبية ليست أنواعا ، ولا تتحول إلى أنواع أرقى . وإن التجديدات التي أحدثها العباقرة لايمكن مقارنتها بالتنوع الآلي للخواص ، (والرياضة) الداروينية أو حتى (تحول) دي فرايز . إن القيم الأدبية لايمكن ردها إلى مجرد التجديد أو النضج أو النقاء . وبالرغم من أن أمثلة برونيتير البيولوجية ليست مُقنعة فإنه قدر إلى مشكلة لاتزال قائمة ؛ ومن المؤكد أنه يجب مرة أخرى أن تشكل انشغالاً محوريا لأي تاريخ مستقبل للأدب يجرى تصويره كفن ويتغير في مسار التاريخ .

(٧٩) «محاضرات في الايكول نورمال» ، ص ٢٥ .

المصادر والمراجع

For a study of Brunetière's theoretical pronouncements on evolution and his attempts to show its workings, the following books and articles are most important:

L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature. Tome I, L'Evolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours, 1890; lectures at Ecole normale, 1889 (EG).

Les Epoques du théâtre français, 1636-1850, Conférences de l'Odéon, 1892 (given 1891-92).

L'Evolution de la poésie lyrique en France aux dix-neuvième siècle, 2 vols. 1894; given at the Sorbonne, 1893 (EPL).

"La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature," in *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française* (EC), 6 . . . (1899, dated February 1898), 1-36 (EC).

"L'Evolution diun genre: La tragédie," *ibid.*, 7 (article dated November 1901), 151-200.

"L'Evolution d'un poète: Victor Hugo," *ibid.* (dated 1902), pp. 201-21.

See also:

Le Roman naturaliste, 1883; I use the 6th revised ed. 1896 (RN).

Honoré de Balzac, 1906.

Manuel de l'histoire de la littérature française, 1898, and many collections of essays, especially:

Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, 8 vols. 1880-1907 (EC); Vol. 9 (1925) contains the Encyclopaedia article on criticism.

Histoire et littérature, 3 vols. 1884-86 (HL).

Questions de critique, 1889 (QC).

Nouvelles questions de critique, 1890 (NQC).

Essais sur la littérature contemporaine, 1892 (ELC).

Nouveaux Essais sur la littérature contemporaine, 1895 (NELC).

Discours de combat, 3 vols. 1899-1907.

Variétés littéraires, 1904.

Sur les Chemins de la croyance, 1904.

Etudes sur le XVIII^e siècle, 1911 (fragment of book on Voltaire).

Bossuet, 1913.

Lectures: Histoire de la littérature française classique, 4 vols. 1905-17.

Comment on Brunetière, Books:

E. R. Curtius, *Ferdinand Brunetière*, Strasbourg, 1914 (still best).

John Clark, *La Pensée de Ferdinand Brunetière*, Paris, 1954 (emphasis on evolution of his general thought).

Victor Giraud, *Brunetière*, Paris, 1932 (thin).

Elton Hocking, *Ferdinand brunetière: The Evolution of a critic*, Madison, Wis., 1936 (solid, but unperceptive).

Comment, Articles:

Irving Babbitt, in *Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912), pp. 298-337.

Anatole France, preface to *La Vie littéraire*, 3d series.

Alfredo Galletti, "Critica letteraria e critica scientifica in Francia nel sec. XIX." in *Studi di Filologia moderna II* (1909), pp. 201-28 (good).

Jules Lemaître, "Ferdinand Brunetière," in *Les Contemporains*, I (1885), 217-48; a small piece in 6 (1993), 314-18, see also the preface, directed against Brunetière.

I am not aware of any study of Lanson.

There are chapters on Faguet in Alexandre Belis, *La Critique française à la fin du XIX^e siècle*, Paris, 1926: and in Maurice Wilmotte, *Trois Semeurs d'idées*, Paris, 1907.

جوستاف لانسون
(١٨٥٧ - ١٩٣٤)

أصبح جوستاف لانسون بالنسبة للقرن العشرين رمزاً للتاريخ الأدبي الأكاديمي الفرنسي . إنه يعد حتى اليوم رأس الدراسة الأدبية الفرنسية (الوضعية) : إنه راع ومعلم كل (الطروحات) عن حياة وأعمال ومصادر وتأثيرات المؤلفين الفرنسيين العظام والأقل من العظماء الذين يجرى تناولهم بنظرة متفردة من أجل الحقائق المؤسسة الدقيقة . إن أطروحة لانسون عن «نيفل دي لاشوسيه»^(١) والكوميديا المساوية المبكية» (١٨٨٧) و«الموجز الببليوجرافي للأدب الفرنسي الحديث» وطبعاته النقدية المتطورة للأعمال التي كتبها فولتير ولامارتين تدعم هذا الزعم^(٢) . ففي تصريح رسمي عن «الروح العلمية ومنهج التاريخ الأدبي» (١٩٠٩) يزكّي النظام الصحي للمناهج الدقيقة للتاريخ الأدبي ، «ما فيها من الفضول المنزه عن الغرض ، والأمانة الصارخة ، والصبر الجاد ، والخضوع للوقائع» ، ويريد منا أن «نقلّص إلى حد أدنى مما لا نستغنى عنه وما هو شرعي مقدار الشعور الشخصي لعرفتنا»^(٣) للأدب . لقد أصبح لانسون سلطة كبرى ، زعيماً تربوياً من الدعاة ؛ لقد سافر إلى الولايات المتحدة الأمريكية عام ١٩١١ - وهو أول من فعل هذا من الأساتذة الفرنسيين - وكتب بتعاطف وتكليف عن الحياة الكلية الأمريكية^(٤) . ولقد تأسست مكانة لانسون أساساً - على أى حال - بكتابه «تاريخ الأدب الفرنسي» (١٨٩٤) الذي أصبح معياراً موجزاً للتاريخ الأدبي الفرنسي . والكتاب فيه كل فضائل الموجزات : المعلومات الدقيقة ، النورانية ، النزاهة ، التناسب . ومن الناحية الفعلية فإنه أبعد من أن يكون كتاب نصوص ، وهناك بعض السخرية في الصورة التقليدية للانسون باعتباره باعثاً على المناهج البحثية الدقيقة الصارمة ؛ لأن كتابه «التاريخ» يربط بين التعميمات التاريخية المكتسحة والتصوير السيكلوجي والتشخيص والحكم النقدي والتصديرات لكتاب (التاريخ) ولجموعة من الأبحاث

(١) بيير - كلود نيفل دي لاشوسيه (١٦٩٢ - ١٧٥٤) : كاتب مسرحي فرنسي ، وهو مبتدع الكوميديا العاطفية (المترجم) .

(٢) «موجز ببليوجرافي للأدب الفرنسي الحديث : القرن السادس عشر والسابع عشر والثامن عشر والتاسع عشر» ، طبعة جديدة ، باريس ١٩٢١ قواتير . «رسائل فلسفية» ، الطبعة الثانية ، مجلدان ، باريس ، ١٩١٥ - ١٩١٧ . لامارتين : «تأملات شعرية» ، مجلدان ، باريس ، ١٩١٥ .

(٣) «مناهج التاريخ الأدبي» (باريس ، ١٩٢٥) ص ٢٢ .

(٤) «ثلاثة أشهر تظم في الولايات المتحدة الأمريكية» ، باريس ، ١٩١٢ .

«البشر والكتب» (١٨٩٥) تذهب إلى أن التاريخ الأدبي «موضوعه وصف الفرديات»^(٥). إن هدف الدراسة الأدبية ليس بآى معنى علمى صارم ؛ إنه يسعى بالأحرى إلى اللذة العقلية وتشكيل الثقافة الداخلية للإنسان . ويرفض لانتسون ثلاثية تين باعتبارها غير كافية . وهو يشك فى صرامات نظريات برونتيير ، ويلجأ إلى قول رينان بأن «دراسة التاريخ الأدبي مقضى عليها إلى حد كبير أن توجد مكاناً للقراءة المباشرة للأعمال الخاصة بالعقل الإنسانى»^(٦) ، وهو يصر على تمييز «الصرح الأدبي عن الوثيقة التاريخية أو اللغوية»^(٧) . إن الظاهرة الفنية - وليست سيرة المؤلف أو الخلفية الاجتماعية - هى التى تشكل الاهتمام المحورى . والفردية يجب أن توجد فى العمل الفنى . ولانتسون من الناحية التطبيقية قد قام بهذا بالضبط . لقد شخص الأفكار والمشاعر والحالات ووجهات النظر ؛ إنه يصف ويشرح ويفسر ، لكنه يحكم أيضاً وغالباً بحدّة بشكل لاذع واهتمام شخصى . ويتضح إخلاصه من أنه فى الطباعات التالية أضاف ملاحظات وحواشى أعاد فيها استثارة أو تعديل آرائه السابقة دون أن يتخلى عن أفضلياته الكلاسيكية والرومانسية المعتدلة بصفة عامة . إن نغمة الإنصاف والهدوء نادراً ما تتحطم ، ووزن جميع الجوانب بعدالة نادراً ما يتخلى عنه . وهناك صفات مثل «الزخرفة الغربية» (الباروك) لحجج شاتوبريان دفاعاً عن المسيحية ، و«الصيباني» لوصف شعر هوجو الأسرى أو «التوسط» لوصف عقل جوتيه ؛ وهذه كلها تندرج كأشكال صغيرة باعثة على الدهشة^(٨) . ويصراحة تامة يجرى الحكم على كل الأدب بمركب المعيار الواقعى والعقلانى والكلاسيكى . والفصول المخصصة للعصور الوسطى تفرض انتقاء دقيقاً . وحتى «أغنية رولاند»^(٩) تعد «جافة ووقحة» فى شكلها «وجامدة ومفتقرة» فى لغتها^(١٠) . وكفى «أناشيد المآثر» ، وكذلك روايات الفروسية تصبح فى طى النسيان^(١١) . ويعجب لانتسون

(٥) «التاريخ» ، الطبعة الرابعة (١٨٩٦) ، ص ٧ من التصدير .

(٦) المصدر السابق ، ص ٦ من التصدير .

(٧) المصدر السابق ، ص ٩ من التصدير .

(٨) المصدر السابق ، ص ٨٨٤ ، ص ١٠٣٦ ، ص ٩٥٦ .

(٩) هى أقدم أشكال أناشيد المآثر بشكل يرتد إلى القرن الثانى عشر . وأقدم مخطوطة (تضم ٤٠٠٢

مقطوعة شعرية موجودة الآن فى أكسفورد) كُتبت فى إنجلترا حوالى منتصف القرن الثانى عشر (المترجم) .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(١١) المصدر السابق ، ٤٦ ، ص ٤٥ .

بجان دي ميونج^(١٢) كمبشر برايبليه وفولتير ، لكنه لا يتردد في تسمية «رواية الورد» «غابة عماء سديمي»^(١٣) . وهو يعجب بفيلون بسبب ما عقده من «إخلاص مطلق» :
مما يجعل فيلون المتشرد «مستساغا بالنسبة لنا نحن المخلصين ، سكان المدن المسالمة»^(١٤) .

وقد توجه النقد إلى مناقشات النصوص والأشخاص مما يلقي أحيانا رد فعل معاكساً ، ويجرى تخفيف تأثيره بإطار لانسون حول صورة : تخطيطات عامة للتاريخ الاجتماعي والثقافي ، تعميمات عن الروح الفرنسية أو طابع المناطق الفرنسية . إن الفرنسيين عقلانيون وحساسون وواقعيون . إنهم ليسوا غنائيين ، وائسوا أيضاً ميتافيزيقيين ، «وأشكال الحب العظيمة مثل تريستان وإسولت»^(١٥) لم تُصنع لنا نحن الفرنسيين^(١٦) . والحكايات الشعرية الهزلية الماجنة (وليس الحب العذري لدى الشعراء الجوالين «التروبادور») تمثل «شكلاً لروح العرق من الأعراق» ، و«صالون» المجتمع ، ومثلاً صفحة ، و ٢٠٠ سنة بعد هذا تمثل أيضاً «شكلاً ضرورياً للروح الفرنسية» ، ونزعة بالوالو الطبيعية^(١٧) ، التي نجد فيها أن «العقلانية الإيجابية ترتبط يبحث عن الشكل الجمالي ، وتفترض ثلاثة مصطلحات : اللذة ، الجمال ، الحقيقة ، باعتبارها مترابطة وتكون شيئاً واحداً أو لا يمكن فصلها . ويخلص لانسون إلى أن هذا هو «المعتقد الأدبي الذي يرد خير رد على الصفات والاحتياجات الدائمة للروح الفرنسية»^(١٨) . وحتى راسين يجري تمثله من خلال تأكيد صفاته المحلية والبورجوازية ونزعت الواقعية السيكلوجية^(١٩) . ولا توجد هذه الأمور عند موليير ولافونتين ويوسيويه فحسب ،

(١٢) جاد دي ميونج (توفي حوالي ١٢٥٠) : مؤلف فرنسي للقسم الثاني من (رواية الورد) وهي قصيدة جزها الأول في حوالي ٤٠٠٠ بيت ، كتبت حوالي ١٢٣٠ - ١٢٤٠ ، وقد كتبها جيلوم دي لوريس .
والقسم الثاني في حوالي ١٨ ألف بيت ، وكتبت حوالي ١٢٧٥ - ١٢٨٠ (المترجم) .

(١٣) المصدر السابق ، ص ١٢٣ .

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٧١ .

(١٥) تريستان بطل الرواية الضيالة في المصدر الوسطي ، وهناك قصيدة عنه كتبت حوالي ١١٦٥ - ١١٧٠ .

ولم يبق منها سوى شذرات . كما أن هناك حكاية عن عاشقين هما تريستان وإسولت (المترجم) .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٧ - ٨ ، ص ٥١ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٥٠١ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٥٢٨ ، ٥٤٤ .

بل توجد أيضا في القرن الثامن عشر . ولانسون - على عكس برونيتير أو نيسار في تواريوخهما - لا يشوه السمعة إطلاقاً على حساب القرن السابع عشر . بل هو بالأحرى واحد من الدارسين الأوائل (للفلاسفة) الفرنسيين الذين دافع عنهم ضد اتهام تين لهم بنزعة طوباوية خيالية تجريدية قبلية ، وتتبع الأصول الحقيقية لأفكارهم^(٢٠) . ولقد قدم عرضاً كله تعاطف لعقائد روسو تتسم للغاية بحُسن التمييز : فلا يرى عظمة في فولتير وبيندرو وإن كان قد عرض لمحدوبياتهما بحرص : حيوية دينرو البدائية أو جفاف عقل فولتير .

ويلقى القرن التاسع عشر تناولاً متسرعاً نوعاً ما . ونوق لانسون إما رثائى أو تشاؤمى أو واقعى على نحو معتدل . وهو يثنى على لامارتين وفينى من جهة وفلوبير من جهة أخرى . « وأفضل أبطاله الذين يناوون الإعجاب هم رينان وميشليه ، وهو يشارك سانت - يوف في تحفظاته ضد بلزاك وستندال . كما يخجل من هوجو وزولا . وهو ويتناول بودلير بشكل فج على أنه ممثل «الرومانسية المتدنية» ، وهو وحشى بشكل ادعائى ورهيب وغير أخلاقى ومصطنع لكى يلعن البورجوازية»^(٢١) . ومالارميه يمرّ عليه مرور الكرام ، ويقوم باستبعاده باعتباره «ذا قيمة واهنة»^(٢٢) . ورامبو لا يذكره حتى في الطبعة الأولى . وكان هذا في عام ١٨٩٤ عندما كان الخط الرمزي غامضاً ، ولكن في الطبعات المتأخرة ناسراً ما كان يحدث فيها تعديل : ومالارميه يجرى تناوله ببرود باعتباره «فناناً ناقصاً لم ينجح في التعبير عن نفسه» . ورامبو لا يكاد يذكره إلا في ملاحظة هامشية^(٢٣) . وهذا التحامل ضد الرمزية لابد أنه أحدث مزيداً من الضرر عن أى شيء آخر ليدمر سمعة لانسون كناقذ .

(٢٠) انظر دورة المحاضرات «الأصول والتجليات الأولية للروح الفلسفية في الأدب الفرنسي من ١٦٧٥ إلى ١٧٤٨» في «مجلة دورات المحاضرات والمؤتمرات» ، العدد ١٦ (١٩٠٧ - ١٩٠٨) ، العدد ١٧ (١٩٠٨ - ١٩٠٩) ، العدد ١٨ (١٩٠٩ - ١٩١٠) .
(٢١) «التاريخ» ، ص ١٢ - ١٠ .
(٢٢) المصدر السابق ، ص ٩٢ - ١٠ .
(٢٣) «التاريخ» (الطبعة السابعة عشرة ١٩٢٢) ص ١٢٩ ، ص ١١٣ في الملاحظات في أسفل الصفحة من رامبو .

لقد نال الكتاب نجاحاً ؛ حتى إنه كان على لانسون أن يجدده عدة مرات لكي يكون معاصراً . وما كان مختصراً في الطبعة الأولى كمسح غير ملتزم عن «الساعة الراهنة» أصبح في الطبعة السابعة عشرة (١٩٠٢) فصلاً طموحاً عن أدب عقود السنين الأخيرة. وقد جرى توسيعه وتنقيحه مع عام ١٩٢٢، وجرى الثناء فيه على فرلين وفيرهايرن^(٢٤) من بين الشعراء القلائل . ومن بين الروائيين - وهذا يبدو شاذاً - يلقى بول آدم^(٢٥) مراتب الشرف، ويقال لنا إن لديه قدرة إبداعية أشد عن زولا أو بلزاك^(٢٦) . وهناك المزيد من تعدد الأسماء والعناوين بثناء كله أدب واحتفاء . وعلى سبيل المثال يسمى بيير لادبوس^(٢٧) «فناناً جميلاً» وهو يوناني في طبيعته وفرنسي في نثره^(٢٨) . وطبعة ١٩٢٢ تبلغ الذروة في الخطبة المنمقة عن «فرنسا الخالدة» و«انتصار الروح اللاتينية على الروح الألمانية» في عام ١٩١٨^(٢٩) . وهناك إضافات مزيدة لكيان النص تظهر الآن انشغالاته . ومن هنا نجد ترنيمة عن كتاب ميشليه «الشعب» : «التعاليم الدينية الشفوية الحققة لفرنسي» لها نكهة فجة هائلة وإن كان في الطبعة الأولى يعد ميشليه من بين «اثنتين أو ثلاثة من أعظم كُتّاب القرن»^(٣٠) . وعمليات المسح للأدب الحديث تظهر أن التوحد المكاني للانسون مع العقلية الأكاديمية ليست هي المبررة بالمرّة لقد أصبح يبتعد حتى بالإرادة عندما ووجه بالأدب الجديد في عصره . وهو يصور خط كتابة التاريخ الأدبي المعاصر وإن كان من الصعب أن يعرف أين يكمن الخط الفاصل بين الماضي والحاضر ، ولماذا يجب أن تكون هذه المهمة مما يتجاوز قدرته . ولكن هذا الانهيار للمعايير لا يجب أن يطمس حقيقة أن كتاب «تاريخ الأدب الفرنسي» الأصيل قد نجح في ربط حكيماً للتاريخ بالنقد ، ربط حكيماً للدراسة بالتفسير . وسيظل هذا الكتاب خير تاريخ أدبي فرنسي في القرن التاسع عشر .

(٢٤) إميل فيرهايرن (١٨٥٥ - ١٩١٦) : شاعر بلجيكي يمتاز بنزعة الرمزية الغنائية (المترجم) .

(٢٥) بول آدم (١٨٦٢ - ١٩٢٠) : كاتب فرنسي مؤلف روايات على الطريقة الطبيعية كما في روايته

«القوة» (١٨٨٩) (المترجم) .

(٢٦) المصدر السابق ، ١١٤٦ .

(٢٧) بيير لادبوس (١٨٧٠ - ١٩٢٥) : شاعر وروائي فرنسي ، يجمع بين الشعر الحسي الوثني

والكمال الأسلوبى (المترجم) .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ١١٤٥ في الملاحظات في الهامش أسفل الصفحة .

(٢٩) المصدر السابق ، ص ١١٨٢ .

(٣٠) المصدر السابق ، ص ١٠٢٦ .

لقد جرى انتقاء لانتسون هنا كمثل للتوسّع الهائل للتاريخ الأدبي الفرنسي والبحث في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ، وهو عمل لا يمكن فصله عن النقد وإن كان الكثير منه قد أصبح مهجوراً عفى عليه الزمن بشكل خالص: العمل النصي ، التحرير ، الببليوجرافيا ، السيرة ، دراسة المصادر... إلخ . وسرعان ما غطى كل حقب التاريخ الأدبي الفرنسي ومعظم الآداب الأجنبية . وأعظم الدارسين هم أولئك الذين يمارسون ويتدربون في المعامل الخاصة بالدراسة الأدبية ، والذين اعتنقوا آنذاك آراء أوسع ، وحاولوا إيجاد مركبات حديثة ، وشعروا بالحاجة إلى توصيل نتائج عمل حياتهم لجمهور أكاديمي يتسع أحياناً إلى الجمهور الأدبي بصفة عامة .

* * *

هناك أسماء قليلة كافية ؛ فالدراسات الفرنسية القديمة قد نظمها في فرنسا جاستون باريس (١٨٣٩ - ١٩٠٢) والذي أمضى عامين (١٨٥٦ - ١٨٥٨) في بون درس على يد فريدريك ديبز (٢٠) مؤسس فقه اللغة الفرنسية ثم أنتج كتاباً أساسياً هو «التاريخ الشعري لشارلمان» (١٨٦٥) وهو سرّد حتى واسع الاطلاع لثروات الإمبراطور الغريبة وذلك كشخصية في الأدب . وباريس كان أحد مؤسسي (جمعية النصوص الفرنسية القديمة) (١٨٧٥) ؛ وقد أشرف على تحرير نصوص فرنسية قديمة عديدة بنفسه ؛ وكتب دون كّل أبحاثاً عن مسائل المصادر والتواريخ وهجرة الأطروحات . وقد أشرف على إنتاج الباحثين الآخرين في مجاله لعدة عقود من السنين في عديد من المجالات والتقارير . وكتابه «الأدب الفرنسي في العصر الوسيط» (من الحادي عشر إلى الخامس عشر ، ١٨٨٨) والمحاضرات «شعر العصر الوسيط» (مجلدان ، ١٨٨٢ ، ١٨٩٥) مما جعل اسمه يطبق الاتفاق إلى ماوراء حدود جماعة التخصصين الفرنسيين القدماء ، وقد ساعد على أن يجعل الفرنسيين يدركون تراثهم العظيم في العصور الوسطى ، وقد ربط باريس التاريخ الثقافي بالتاريخ الأدبي . وهو دائماً واصف متزن رغم أنه لا يستند إلى نظريات جريئة عن الملاحم أو الأصول الغنائية ؛ مما يعد اليوم مهجوراً ومن سقط المتاع . (الأصول الألمانية لأناشيد المآثر ، وأغنية الربيع كمصدر

(٢٠) فريدريك كريستيان ديبز (١٧٩٤ - ١٨٧٦) : عالم لغوي ألماني أسس فقه اللغة الفرنسية . له «شعر التروبادور» (١٨٢٦) ، «أجرومية الإبداع الرومانسي» (١٨٢٦ - ١٨٢٩) (المترجم) .

الشعر الغنائى الأوربى ألخ) . ورغبته الوحيدة هى الحقيقة : «إننا نهتم على نحو أقل بتقدير العصور الوسطى ، ونجعلها تحظى بالتقدير بدلاً من أن نخطئ معرفتها وفهمها»^(٢١) . لكن هذا التقدير هو ما سعى باريس إلى تحقيقه ، فإن حبه للحقيقة واحتقاره للتزييف الرومانسى كانا هما الطريق الحق لتعليم الاهتمام بأدب العصور الوسطى والإعجاب به^(٢٢) . ولقد حقق باريس هدف مؤرخى الأدب المتنازعين الذين يزيلون العقبات فى طريقنا بجعلنا نراها كما هى قد جعلنا نشعر بالجمال على نحو أكبر ، وكذلك نشعر بروعة الماضى .

وفى التاريخ الفرنسى منذ العصور الوسطى ، فإن الناس الذين ربطوا التاريخ الأدبى بالنقد واضح أنهم عديونون بأكثر مما نتصور ، وبرونتيير ولانسون هما خير مثالين على ذلك . وفى عصرهما كان إميل فاجيه (١٨٤٧ - ١٩١٦) هو منافسهما الأكثر خطورة ، لكن شهرته اليوم يبدو أنها قد تخافتت على نحو سيئ . ويرجع هذا فى جانب منه بكل بساطة لإنتاجه الخصب - إن كتبه لا بد أنها تتراوح ما بين خمسين وستين كتاباً - لكن الأكثر خطورة أن الأمر يرجع إلى انطباع النزعة التعليمية والتجريد اللذين تنقلهما كتبه . ونقطة التدريس الساخرة سخرية خفيفة والإسهاب لكثير من العرض والاعتباس والوصف ؛ كلها أمور لا تساعد فى توضيح المسائل المعروضة . ويبدو أن فاجيه يخفى دواعى أحكامه ومقاييس تمييزاته التى يقوم بها عمداً فى معظم الأحيان . وهو مفرط فى عدم ثقته بالنظرية ، وهو فى تشخيصه لنفسه يقول : «إنه يرفض وربما بسبب أنه ينقصه فن جميع الكليات وتفكيك الروح العامة للعصر واتباع الخطوط الخاطئة لأفرع الثقافة والتأثيرات بكلمة فن الأفكار العامة فى الأدب وروح القوانين الأدبية»^(٢٣) ، وهو على الأقصى يتقبل مبدأ الفعل ورد الفعل ، ويدرك أن جيلاً ما يجب أن يعمل عكس ما فعله الجيل السابق^(٢٤) . واعتراضاته على الفيلسوف أوجست

(٢١) اقتبس جوزيف بديه فى «تحية لجامستون باريس» (باريس ، ١٩٠٤) ص ١٠ .

(٢٢) انظر عرضه التحليلي لبحث ل . ليجيه «أغنيات بطولية ومآثر شعبية عند سلاف بوهيميا» فى «المجلة النقدية» ، العدد الأول (١٨٦٦) الطبعة الثانية ص ٢١٢ - ٢٢٢ .

(٢٣) هناك تشخيص ذاتى عن ل . تيتيت دى جو لجيل : «تاريخ اللغة والأدب الفرنسى» (باريس ،

١٨٩٧) ، المجلد الثامن ، ص ٤٢٠ .

(٢٤) «فلوريير» (باريس ، ١٨٩٩) ، ص ٨٦ .

كونت وتين وبيرونتير يدرجها إدراجاً حسناً ، لكن لا يحل محلها أى شىء خاص سوى الاهتمام العام بالفردية . وفاجيه أشبه بسانت - بوف صغير ؛ إنه يشاركه الرأى فى أن النقد هو «عمل وفن» ، ولكنه ليس علماً ، أو هو ليس علماً بعد ، ومما لاشك فيه أنه لن يكون أبداً^(٣٥) . وعلى أى حال فإن فاجيه ينقصه فن سانت-بوف وكثير من بصيرته السيكولوجية وقوة تشخيصه . ودراسته المفردة عن «فلووير» (١٨٩٩) على سبيل المثال تقيم تعارضاً أولياً بين الكتب الواقعية والكتب الرومانسية . وهو يضيف فصلاً بعنوان: «ماذا ينقص الواقعى فى الرومانسى والرومانسى فى الواقعى»^(٣٦) . وهو فى تشخيصه للشخصيات فى رواية (السيدة بوفارى) يتأمل متخيلاً ما يمكن أن يقوله فيما بعد فى الحياة رولف وليون عن علاقتهما باماً بطلة الرواية^(٣٧) . وهناك مقال متأخر يرجع إلى عام ١٩١٠ يشن فيه هجوماً عنيفاً طائشاً على بودليير تقوم قيمته على استئثاره دفاع أندريه جيد الروحى عنه^(٣٨) . ولكنه - وهذا أمر غريب - يكون فى أفضل حالاته عندما يعرض الأفكار ويحللها . والمجلدات الثلاثة لكتاب «السياسات وفلسفات الأخلاق فى القرن التاسع عشر» (١٨٩١ ، ١٨٩٨ ، ١٩٠٠) وخاصة الجزء الأخير بدراساته لسانت بوف وتين ورينان - هو العمل الذى احتفظ بقيمته بأفضل شكل : ومن التناقض الظاهرى فإن المحلل المنطقى للأفكار يتحول فى دراساته الأدبية بحدة ضد أينبولوجيى الماضى . ومن المجموعات الأربع وكل منها مخصص لقرن (القرن : السابع عشر ، ١٨٨٧ ، القرن التاسع عشر ، ١٨٨٧ ، القرن الثامن عشر ، ١٨٨٩ ، القرن السادس عشر ، ١٨٩٣) ، والمجلد عن القرن الثامن عشر هو أبرزها فى تميزه . والقرن بكامله يجرى الخط من شأنه باعتباره شاحباً على نحو مفرد بالمقارنة بالعصرين السابق واللاحق . إنه قرن «ليس مسيحياً وليس فرنسياً» . إنه «كله جديد ، كله بدائى» وكما لو كان كله فجاء . وهو ينقصه التراث والتقاليد؛ إنه صبيانى أو مراهق^(٣٩) .

(٣٥) «السياسات فى فلسفات الأخلاق فى القرن التاسع عشر» (باريس - ١٨٩٩) المجلد الثالث ، ص ٢٠٤ .

(٣٦) «فلووير» ، ص ١٣٨ - ١٤٤ .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٧٧ - ٧٨ .

(٣٨) فى مجلة «مراجعة المراجعات» العدد الأول ، سبتمبر ١٩١٠ ، انتظر أندريه جيد : «بودليير والسيد

فاجيه» فى «هجج جديدة» (باريس - ١٩١١) ، ص ١٣٤ - ١٥٥ .

(٣٩) «القرن الثامن عشر» (باريس ، ١٨٩٠) ، ص ٥ من التصدير .

والفصل عن فولتير يذهب إلى أنه ملئ بالتناقضات كمفكر وبالأناثية كإنسان . وينقصه العمق ، والتخيل ، والحساسية كناقد وككاتب^(٤٠) ، و«يدرو» هو نصف فنان ونصف مفكر^(٤١) . ولا نجد سوى روسو ومونتسكيو هما اللذان يعدان كاتبين عظيمين للغاية في ذلك العصر . و«العقد الاجتماعي» عند رسو يجرى تفسيره بشكل لافت كما لو كان هناك صراع مع الاتجاهات الأساسية لفكره^(٤٢) . وهناك كتاب متأخر هو «السياسة المقارنة عند مونتسكيو وروسو وفولتير» (١٩٠٢) يطور التقابل بين المفكرين الثلاثة : روسو الداعى إلى الطغيان الشعبى؛ ومونتسكيو الليبرالى الأقرب إلى ما يفضلُه فاجيه؛ وفولتير الملكى الدستورى . وهناك خمسة كتب نقدية متوسطة متأخرة عن روسو^(٤٣) قد فقدت في غمار الإثارة العنيفة ضد التهيج الذى ابتعثه روسو ضد لاسير^(٤٤) وشارل مورا^(٤٥) والبارون سيلير في عام ١٩١٢^(٤٦) وفاجيه - رغم أنه يدين التعميم في النظرية يمكن أن يُنقد بسبب تركيزه على الأفكار والحجج وبسبب نقص الخلفية التاريخية في كتيبه . والمحاضرات التى نُشرت له بعد وفاته عن «تاريخ الشعر الفرنسى» (١١ مجلد ، ١٩٢٣ - ١٩٢٦) تظهر فحصاً كاملاً في السرد التاريخى المستمر . وهو على نحو مفكك اختيارات عفوية للنصوص ؛ ومع هذا فله قيمة ؛ لأن فاجيه يناقش فيه الغموض عند شعراء القرن السابع عشر أو القرن الثامن عشر . وهو يقتبس منهم ويمدحهم باستيعاب ثوق عصرهم^(٤٧) .

(٤٠) المصدر السابق ، ص ١٨٠ .

(٤١) المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

(٤٢) المصدر السابق ، ص ٢٨٦ وما بعدها .

(٤٣) «حياة روسو» (١٩١١) : «أصدقاء روسو ، روسو فناناً ، روسو ضد مولير ، روسو مفكراً» كلها في عام ١٩١٢ .

(٤٤) بيير لاسير (١٨٦٧ - ١٩٣٠) : ناقد أدبى فرنسى له «الرومانسية الفرنسية» (١٩٠٧) وهو دفاع حار عن الكاثوليكية ضد الرومانسية . وله «المعابد الأنبياء» (١٩٢٠) (المترجم) .

(٤٥) شارل مورا (١٨٦٨ - ١٩٥٢) : شاعر وكاتب مقالات وصحفى وسياسى فرنسى ، وهو عضو الأكاديمية الفرنسية عام ١٩٢٨ (المترجم) .

(٤٦) أرنتس - أنطوان - إيسى ليون سيلير (١٨٦٦ - ١٩٥٥) : فيلسوف أخلاق وعالم اجتماعى وناقد فرنسى . له كتاب «فلسفة الإمبريالية» (المترجم) .

(٤٧) على سبيل المثال الفصول عن بريتو وراكان وماينارل في المجلد الأول ، وخاصة الثالث الذى يسمى «النقاش والهزليات المأجنة» .

وفاجيه غارق تماماً فى الأدب الفرنسى ؛ والآداب الأخرى - إذا ما قارناه ببرونتيير أو حتى سانت بوف - لا تبدو إلا على الهامش . لقد كتب تين أهم كتاب عن الأدب الإنجليزى فى القرن التاسع عشر، وهذا الكتاب الثانى من نوعه أثار التنافس والمعارضة فى فرنسا . وتين يصعب أن يكون أخصائياً . وكتاب «تاريخ أدب الشعب الإنجليزى» (مجلدان ١٨٩٤ ، ١٩٠٢) لجان جاك جوسراند (١٨٥٥ - ١٩٣٢) يشير إلى تغير ثلاثين عاماً كاملة . ولقد كتب جوسراند قدراً وضعياً كبيراً عن التاريخ الثقافى قبل نشوب الحرب الأهلية قائم على الكثير من البحث الأصيل . لقد سبق أن كتب «حياة الديو ودروب إنجلترا فى القرن السادس عشر» (١٨٨٤) كما ألف كتاباً عن لانجلاند^(٤٨) (١٨٩٣) . لقد درس بدقة الدراما الإنجليزية فى العصر الوسيط والرواية فى عصر شكسبير (١٨٨٧) ، وكتب فيما بعد أول كتاب عام عن «شكسبير فى فرنسا» (١٨٩٨)^(٤٩) . والكتاب عن «حياة الشعر الإنجليزى» يظهر اهتمامه الرئيسى . إنه قائم فى وسط الأدب وخلفيته ، فى صورة المجتمع التى يعرضها ، ولا يوجد شرح اجتماعى ولا يوجد أى اهتمام جمالى .

وجهة النظر الجمالية قد أكدت بقوة أوجست إنجلييه (١٨٤٧ - ١٩١١) فى مقدمه إشكالية لكتابه عن «روبرت بيرنز» (مجلدان ١٨٩٣) ولقد تبادل ضد هيبوليت تين . وهو لا يعرف أى شىء عني عن جنس بيرنز ؛ إنما نعرف إطار الوسط والمجتمع . ولكن فى الواقع كيف أسهم هذا حتى على الأقل فى تفسير عبقرية ؟ إن العمل الفنى هو عمل فريد ، ويسبب هذا «لا يوجد نقد علمى . ولن يكون هناك أى نقد غنى على الأقل بالنسبة لزهرة العبقريّة ، النكهة الملائمة للعمل الفنى»^(٥٠) .

واميل لجويس (١٨٦١ - ١٩٣٧) هو أيضاً شكاك بالنسبة للنظريات انكبرى ، وهو يعبأ للغاية بفن الشعر وعقل الشاعر . وكتاب «شباب وردزورث» (١٨٩٦) كان أول دراسة دقيقة لقصيدة «الاستهلال»^(٥١) . وكتابه عن تشوسر وسبفسر يعرض برونجة

(٤٨) ولیم لانجلاند (حوالى ١٣٢٠ - حوالى ١٤٠٠) : شاعر إنجليزى (المترجم) .

(٤٩) «المسرح فى إنجلترا منذ القرن حتى الأسلاف المباشرين لشكسبير» ، باريس ، ١٧٨٧ :

«الرواية فى عصر شكسبير فى فرنسا من ظل النظام القديم» ، باريس ، ١٨٩٨ .

(٥٠) المجلد الثانى ، ص ١٢ من التصدير ؛ ص ١٦ من التصدير .

(٥١) قصيدة فى سيرة ذاتية فى ١٤ كتاباً لوردزورث بدأها عام ١٧٩٩ وأكملها عام ١٨٠٥ . ولكن لم

تتشر إلا عام ١٨٥٠ بعد وفاته (المترجم) .

لكنهما للجمهور الفرنسى . وجويس كتب ألفها فى أواخر حياته منها القسم الأول (حتى عام ١٦٦٠) من كتاب «تاريخ الأدب الإنجليزى» (١٩٢٤) بالاشتراك مع لويس كازاميان ، وأنتج ملحقا ليس بالهين لتاريخ الناقد الفرنسى لانسون . وجويس - على عكس تين وجوسراند - يركز على الأدب الفعلى . وهو يعرف كيف يعرض ويصف ويشخص بهدوء ورزاقته ، ولكن أيضا بدفء بل وحتى بحماس . ويتجه تعاطفه إلى فن حسن التأليف البصرى الرائع ، وخاصة عند تشوسر الذى يبدو له بمثل ما يبدو لونتجويه فرنسياً فى الروح والاسم . «إنه يفحدر مباشرة من شعرائنا الغنائيين فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر فى شمالي فرنسا ، وينتمى إليهما فيما عدا لغته»^(٥٢) . وجويس يحب سبتسر ، ويرى فيه إلى حد كبير رساماً فناناً مصوراً للمهرجانات ، وموسيقياً للنظم : « حيث يبدو كأستاذ بارع للأخلاقيات»^(٥٣) . وتعاطف لجويس يتوقف أمام الدراما اليعقوبية^(٥٤) ، تأليفها المفكك ، أشكال مجونها الشديدة ، انغماسها فى التأثيرات الميلودرامية وصهرها لأشكال الرعب الفيزيائية والموضوعات المخيفة . وحتى شكسبير له أخطاؤه : الإطناب والإفراط فى النزعة الغنائية^(٥٥) والأدب . ويقول جويس إن الأنجلو ساكسونى لايمت إلى الأدب الإنجليزى على الإطلاق . إنه منقسم بهوة من الأدب الإنجليزى فى العصر الوسيط . ورزاقته تتناقض مع الإشراق الجديدة التى ينتجها الفرنسيون . وهناك فصل كامل عن المعالم العامة للأدب الفرنسى القديم يتسرب والذى يرفعه جويس جملة من كتابه «دفاع عن الشعر الفرنسى» (١٩١٢) وهو فى أساسه دافع روحى ضد عدم التقدير الإنجليزى للشعر الفرنسى ، ضد ماتيو أرنولد ولاندور وآخرين^(٥٦) . وجويس كأستاذ فى جامعة السوربون نظم الدراسة الأكاديمية للأدب الإنجليزى فى فرنسا ، وأبدع مدرسة أثمرت ثمرات وافرة فى القرن العشرين .

لقد كان الأدب الإنجليزى هو الأقرب للفرنسيين ، لكن الدارسين الفرنسيين ذهبوا أبعد من هذا المجال ، وأنشأوا (الأدب المقارن) كنظام أكاديمى فائق . ومصطلح

(٥٢) المصدر السابق ، ص ١٢١ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٧٧ .

(٥٤) هى الدراما التى ازدهرت فى عصر الملك جيمز الأول من ١٦٠٣ إلى ١٦٢٥ فى إنجلترا وجميز

الإنجليزى هو ترجمة ليعقوب العبرى - المترجم .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ٥٠٩ ، ص ٤٢٢ .

(٥٦) المصدر السابق ، ص ٥٥ - ٦٥ .

(الأدب المقارن) واضح أنه انحدر عن فيلمين، لكن الشيء نفسه أقدم من هذا . ويمكننا أن نقول إن المتقابلات حتى القديمة أو المتقابلات في عصر النهضة بين هوميروس وفرجيل هي «مقارنات» . ومن المؤكد أن هردر والأخوين شلجل تصوروا الأدب على أنه كُتَيْبَةٌ في ترابطاته الداخلية . وفي عام ١٨٧٠ أطلق الناقد دي سنجنيس على كرسيه في جامعة نابولي (أصلاً كان مقصوداً به الشاعر الألماني جورج هوفيج) كرسي «الأدب المقارن» . ولقد كتب هتشسون يوسف كتاباً عام ١٨٨٦ أسماه (الأدب المقارن) . وفي عام ١٨٨٧ أسس ماكس كوش أول دورية مخصصة للأدب المقارن في برلين^(٥٧) . غير أن جوزيف تگست (١٨٦٥ - ١٩٠٠) دشّن أول كرسي فرنسي للأدب المقارن في ليون عام ١٨٩٦ . لقد كتب عن «جان جاك روسو وأصول الأدب العالمي» (١٨٩٦) وهي دراسة شاملة للعلاقات الأدبية الإنجليزية - الفرنسية قبل روسو ، وتتضمن كذلك روسو ، وكان عليه أن يجمع لكتابه «دراسات في الأدب الأوربي» (١٨٩٨) مادة تمتد على نطاق واسع من التأثيرات الإيطالية على عصر النهضة الفرنسي إلى سير توماس براون وكيثس والتأثير الألماني على الرومانسية الفرنسية . وهو في عبارة مُبرِّمَجَة «التاريخ المقارن للأدب» رأى هذا النظام المعرفي على أنه دراسة لكُتَيْبَةِ الآداب في علاقاتها المتداخلة . وهو يقر بأنه بزغ في ألمانيا من «تمرد ضد طغيان النثر الفرنسي»^(٥٨) . ومثاله هنا مثال فضفاض تمّ تطبيقه في عدة بلدان منذ ذلك الوقت . وقد أسس تگست مدرسة فرنسية مع فرناند بالدسبرجر ويول فان تيجهام وجان - ماري كاري ، وهي مدرسة ذات طابع خاص . لقد ضيق التصور الكبير الأصلي إلى دراسة للتأثيرات المتصورة بطريقة واقعية كدراسة للترجمات والمتوسطات والعروض التحليلية والأصداء ... إلخ ، وتصور هذه المدرسة للأدب هو تصور خارجي والروح القومية: تراكم الثروات الثقافية ، وحسابات الدائن والدين في مسائل العقل^(٥٩) . ولكن كتصور أصلي فإن الأدب المقارن هو مُسَلِّمَةٌ كبرى لعصر جديد . إن الأدب عليه أن يرى كتيار واحد ، ككل . ومثال جوته عن الأدب العالمي يجب أيضاً أن يكون مثالا للدراسة الأدبية والنقد .

(٥٧) عن تاريخ المصطلح انظر : ف . بالدسبرجر : «الأدب المقارن : الكلمة والشيء» ، «مجلة الأدب المقارن» ، العدد الأول (١٩٢١) ص ٢٩١ ؛ ماكس كوش أصدر مجلة عن الأدب المقارن ظلت تصدر حتى عام ١٩١٠ .
(٥٨) المصدر السابق ، ص ٤٥ .
(٥٩) انظر بحثي «أزمة الأدب المقارن» في كتابي «مفاهيم نقدية» (نيوهافن ، ١٩٦٢) ص ٢٨٢ - ٢٩٥ .

For a study of Brunetière's theoretical pronouncements on evolution and his attempts to show its workings, the following books and articles are most important:

L'Evolution des genres dans l'histoire de la littérature. Tome I, L'Evolution de la critique depuis la Renaissance jusqu'à nos jours 1890; lectures at Ecole normale, 1889 (EG).

Les Epoques du théâtre français, 1636-1850, Conférences de l'Odéon, 1892 (given 1891-92)

L'Evolution de la poésie lyrique en France aux dix-neuvième siècle, 2 vols. 1894; given at the Sorbonne, 1893 (EPL).

"La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature," in *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française (EC)*, 6 . . . (1899, dated February 1898), 1-36 (EC).

"L'Evolution d'un genre: La tragédie," *ibid.*, 7 (article dated November 1901), 151-200.

"L'Evolution d'un poète: Victor Hugo," *ibid.* (dated 1902), pp. 201-21

See also :

Le Roman naturaliste, 1883; I use the 6th revised ed. 1896 (RN).

Honoré de Balzac, 1906.

Manuel de l'histoire de la littérature française, 1898, and many collections of essays, especially:

Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française, 8 vols. 1880-1907 (EC); Vol.9 (1925) contains the Encyclopaedia article on criticism.

Histoire et littéralure, 3 vols. 1884-86 (HL).

Questions de critique, 1889 (QC).

Nouvelles questions de critique, 1890 (NQC).

Essais sur la littérature contemporaine, 1892 (ELC).

Nouveaux Essais sur la littérature contemporaine, 1895 (NELC).

Discours de combat, 3 vols. 1899-1907.

Variétés littéraires, 1904.

Sur les Chemins de la croyance, 1904.

Etudes sur le XVIII^e siècle, 1911 (fragment of book on Voltaire).

Bossuet, 1913.

Lectures: *Histoire de la littérature française classique*, 4 vols. 1905-17.

Comment on Brunetière, Books:

E. R. Curtius, *Ferdinand Brunetière*, Strasbourg, 1914 (still best).

John Clark, *La Pensée de Ferdinand Brunetière*, Paris, 1954 (emphasis on evolution of his general thought).

Victor Giraud, *Brunetière*, Paris, 1932 (thin).

Elton Hocking, *Ferdinand Brunetière: The Evolution of a Critic*, Madison, Wis., 1936 (solid, but unperceptive).

Comment, Articles:

Irving Babbitt, in *Masters of Modern French Criticism* (Boston, 1912), pp. 298-337.

Anatole France, preface to *La Vie littéraire*, 3d series,

Alfredo Galletti, "Critica letteraria e critica scientifica in Francia nel sec. XIX," in *Studi di Filologia moderna II* (1909), pp. 201-28 (good).

Jules Lemaître, "Ferdinand Brunetière," in *Les Contemporains*, I (1885), 217-48; a small piece in 6 (1893), 314-18, see also the preface, directed against Brunetière.

I am not aware of any study of Lanson.

There are chapters on Faguet in Alexandre Belis, *La Critique française à la fin du XIX^e siècle*, Paris, 1926; and in Maurice Wilmotte, *Trois Semeurs d'idées*, Paris, 1907.

(٤)

النقاد الفرنسيون الثانويون

سيكون أمراً مبالغاً فيه أن نقول إن الطموح السلبى لتين وبرونتير ولانسون قد هيمن على العصر . إن النشاط النقدي فى فرنسا (أو بالأحرى فى باريس) كان متنوعاً لدرجة أن الإنسان يستطيع أن يصور الأمر برمّته فى القرن التاسع عشر عمّا هو جمالى وما هو أيديولوجى بدراسة النقاد الثانويين فى العصر، الذين قد جرى نسيانهم اليوم ، أو بدأوا يدخلون دائرة النسيان . وسيكون من الصعب إحيائهم رغم أن الإنسان عليه أن يعترف بالمستوى الرفيع الذى ناله النقاد المشهورون فى العصر : المهارة الكبيرة فى التشخيص ، الرشاقة والنورانية فى العرض ، اتساع الأفق ، والأكثر جرأة أحكامهم . وسوف أنتقى شخصيات قليلة تتميز بالقريبة والمدى المهم ، وذلك ضمن مخاطرة تنطوى على بعض الجور لعدد من الكُتّاب المهمين فى عصرهم ومكانهم - مثل بول سانت - فكتور (١٨٢٧ - ١٨٨١) الذى اعتبره الناقد البريطانى سنتسبرى «كاتباً شهيراً جداً» ، ولكنه يبدو لى منمقا وأجوف . أو فرانسيس سارسى (١٨٢٨ - ١٨٩٩) الذى قرر نجاح التمثيليات على خشبة المسرح الباريسية لعدة عقود من السنين .

جول باریبی دورفیللی
(۱۸۸۹ - ۱۸۰۸)

يمكننا أن نضع باربي دورفيللي على طرف من طرفي الطيف الروحي . لقد كان كاتباً عنيفاً متوهجاً ظل يؤمن لعدة قرون بمبادئ محافظة مستمدة في جوهرها من عودة الملكية الكاثوليكية ، وخاصة من جوزيف دي ميستر^(١) . ويرجع نقده إلى سنوات المتأخرة . ولم يتم جمع إنتاجه إلا بعد وفاته في سبعة عشر مجلداً تحت عنوان عام هو «المؤلفات والبشر» (١٨٦٠ - ١٩٠٩) ؛ ولما كان باربي دورفيللي قد حظي بإعجاب ليون بلوى^(٢) وليون نوديه^(٣) ، فإنه يمثل قناة التحول من فرنسا آل بوريون إلى اتجاهات القرن العشرين التي بلغت ذروتها في «جماعة العمل»^(٤) الفرنسي . وباربي دورفيللي هو أساساً مجادل عنيف ، وقاضٍ ساخر شديد في عصره ، انخرط بشكل حر في انفجارات عاطفية وألعاب نارية لفظية وطفرة فطنة . وكثيراً ما كان يصوغ استعارات حيوانية لكي يدمر أعداءه الأيديولوجيين والشخصيين . ولكن مع العرض المسرحي لتحاملاته وأشكال كراهياته توجد بصيرة أصيلة بضعف ومحدوديات الكثير من التفكير والمشاعر السائدة في القرن التاسع عشر . ونحن نستشعر مدداً من عقيدة إيجابية مليئة بالجملة ، ويدون أن يسمح له بأشكال من التعمس والبصائر تكون أحياناً هامة بل وحتى تنبؤية .

إن باربي دورفيللي ببساطة مبالغ عندما يتناول أعداء دينيين وسياسيين وخاصة إذا كانوا أجنب . والكتاب الصغير عن «جوته ويدرو» (١٨٨٠) هو حالة متطرفة . ولا يبدو له بيدرو على أنه ملحد ومادي وحسبي وإنسان سيئ السمعة فحسب ، بل يبدو أيضاً كإنسان ساخر على نحو كامل وأجنبي ، و«ألماني» في روحه ، أعطى أفكاره لجوته ، وهو بدوره ليس إلا ليدرو بشكل متدنٍ منحط - فهو مُضَجَّر وجاف وبارد ومتحذلق ، وإزاء ذلك فإن ليدرو هو «ثعبان النزعة الطبيعية» ، وجوته هو «تابع»^(٥) .

- (١) جوزيف دي ميستر (١٧٥٢ - ١٨٢١) : فيلسوف مسيحي أخلاقي رفض قسم الولاء للجمهورية الفرنسية وهرب إلى سويسرا (المترجم) .
 (٢) ليون بلوى (١٨٤٦ - ١٩١٧) : مؤلف كاثوليكي فرنسي ، وله كتابات تقنية وقارية (المترجم) .
 (٣) ليون نوديه (١٨٦٨ - ١٩٤٢) : ابن الأديب الفرنسي الشهير ألفونس نوديه . وهو صحفي وروائي وعمل في الصحافة اليمينية الاتجاه ، وقد ساهم في إنشاء جماعة (العمل الفرنسي) (المترجم) .
 (٤) «جماعة العمل الفرنسي» : جماعة سياسية فرنسية تأسست عام ١٨٠٩ تدعو إلى القومية الموحدة ، وقد انخرطت في العناية الملكية والكنيسة الكاثوليكية الرومانية (المترجم) .
 (٥) باريس ، ١٨٨٠ ، ص ١٦ .

وشهرة جوته برمتها هي خداع أنطلى على الفرنسيين والذين يعانون من «احتلاله» كما عانوا من الجيش البروسي في عام ١٨٧١ ، ويمكن للإنسان أن يتخيل أن ما يمكن أن يقوله دورفيللي عن هوجو الذي يكرهه هو أيضاً لنوع سياسية أو عن زولا . إن هوجو «حمار مصاحب بأبواق صاخبة» ، إنه «شاعر بروسى» (لأنه كتب «السنة المرعبة» وزولا منحوت في بران البشر»^(٦) .

ولكن حيثما يبدو انخراط دورفيللي هنا ، فإن حكمه خشن بشكل شاذ ومن ثم فإن (تخطيطات رياضية) لترجنيف يجرى استبعادها على أساس أن السرد ليس مسلسلاً ؛ ويبدو له جوجول - بشكل يدعو للدهشة - مجرد محاك لجان بول وفولتير ، وإيوياردو هو مجرد خطيب وإيس شاعراً يعبر عن اليأس . «إن حزن النسر في تحليقاته ليس حزن طائر البطريق ، وإيوياردو ليس إلا طائر البطريق»^(٧) . ولكن من حسن الحظ أن باري دورفيللي لا يسيطر فحسب على فن القدر والذم . فالمجلد عن النقاد الفرنسيين «نقاد أو قضاة مساعون قضائياً» (١٨٨٥) يشخص ويحل ويحكم على فيليمان وسانت - بوف وفيلاريت شال وتين وآخرين بشكل فج ، ولكن غالباً بدقة . وحتى المقال السيء عن سانت - بوف الذي يصر فيه على خلو سانت - بوف من المبادئ والنزعة الشكلية الزئبقية وحب الفضائح وعبادة الوقائع الصغيرة تنطوى على مزيد من حيات الحقيقة^(٨) .

وذوق باري دورفيللي مغروس في شبابه الرومانسى . وشانييه ولامارتين هما شاعراه المفضلان . وهو يعجب بألفرد دى موسيه وفينى . واقد كان صديقاً ومكتشفاً لموريس دى جورين^(٩) . وإذا نحن أخذنا في الاعتبار كراهيته العامة للواقعية فإن إعجابه ببلزاك يمكن أن يشرحه ترحيبه بتحالف سياسى ، لكن المدح يستندال أمر غير

(٦) «رسائل إلى ترويتان» (باريس ، ١٤٣٧) المجلد الرابع، من ١٨٦ ، والمعضلات المتفخمة (باريس ، ١٨٩١) من ٤٣ «الرواية المعاصرة» (باريس ، ١٩٢) من ٢٣١ .

(٧) «الأنثى الأجنبية» (باريس ، ١٨٩٠) ، من ١٤٥ ، من ٢٢٧ ، من ٢٢٥ .

(٨) «نقاد أو قضاة مساء لون قضائياً» (باريس ، ١٨٨٥) من ٤٢ وما بعدها ، من ٢٧ ، من ٦٠ ، من ٦٢ .

(٩) انظر : «الشعراء» (السلسلة الثانية ، باريس ، ١٨٦٢) ، من ٤٩-٦١ ، من ٢٤٢ - ٣٦٠ ، ومن

جورين انظر : «الشعر والشعراء» (باريس ، ١٩٠٦) من ١٥٢-١٦٧ (المؤلف) . وموريس دى جورين (١٨١٠-١٨٣٩) : شاعر فرنسى حاول أن يتعيش من قلمه (المترجم) .

معتاد ويشير الدهشة الشديدة رغم أن حب استدال للعاطفة والقوة هو نقطة كافية في هذا الصدد^(١٠) . والعرض والتحليل اللذان كتبهما دورفيللي عن رواية (السيدة يوفاري) في وقت نشرها لا يخلو من الاستحسان (ومن المؤكد أنه استحسان أقل عن استحسان سانت - بوف) ، لكن ياريس دورفيللي فيما بعد تناول فلوبيير بإصرار على أنه رجل فقد كل ألمعيته الأصلية . ولا تظهر كتاباته سوى سطح يتألق وحنق فني ويرود داخلي وفراغ^(١١) . ودورفيللي يعجب ببودليير على أنه «ملحد» ، وأنه دانتى حديث «يشاركه في عقيدة سقوط الإنسان في الخطيئة واحتقاره للحضارة الحديثة»^(١٢) . ويبرز نوق إيجابى خاص من كتابات دورفيللي : أشكال من المحبة ، وكذلك أشكال من الكراهية ، وكلاهما يجرى التعبير عنهما باستقلال شديد وصراحة شديدة ؛ مما يعطى حياة للإطار الأيديولوجى الصارم المركب من الملكية والدين الكاثوليكي والتراث الفرنسى .

- (١٠) «رومانسيو الأمل وما قبل الأمل» (باريس ، ١٩٠٤) ، ص ١٧ - ٦١ ، وانظر : «أفكار ومبادئ» عن بلزاق ، بإشراف ياريس دورفيللي (باريس ، ١٩٠٩) التمهيد . وعن استدال انظر : «رومانسيو الأمل» ، ص ١-١ مقال يرجع إلى ١٨٥٢ .
- (١١) «رومانسيو الأمل» (السلسلة الأولى ، باريس ، ١٨٦٥) ص ٦١-٧٦ عن رواية (السيدة يوفاري) ، «الرواية المعاصرة» (باريس ، ١٩٠٢) ص ٩١ - ١٠٥ ، عن رواية «التربية لعاطفية» . المصدر نفسه ، ص ١٠٦ - ١٢٢ ، عن «إغراء دى سان أنطوان» .
- (١٢) «الشعراء» (السلسلة الأولى ، ١٨٦٢) ، ص ٢٧١ - ٢٨٢ ، وأيضاً في «الشعر والشعراء» (باريس ، ١٩٠٦) .

المصادر والمراجع

Giselle Corbière-Gille, *Barbey d'Aurevilly Critique littéraire*, Geneva, 1962; a systematic survey. Jacques Petit, *Barbey d'Aurevilly Critique*, *Annales littéraires* de l'Université de Besançon. No. 53, Paris, 1963. Chronological account of polemics, personal relations, etc. Bibliographies in both.

إدموند شِرَر
(١٨٨٩ - ١٨١٥)

يطرح إدموند شرر نقابلاً واضحاً ؛ فهو لاهوتي بروتستنتى فى بواكير عمره، لكنه فقد الإيمان، وأصبح ناقداً أنبيأ بعد عام ١٨٦١ وهو فى السادسة والأربعين من عمره. وهناك مختارات من المقالات التى كتبها لمجلة (الزمان) قد نُشرت فى عشرة مجلدات بعنوان «دراسات نقدية فى الأدب المعاصر» (١٨٦٣ - ١٨٩٥) ، وهناك مجلدات أخرى عن موضوعات فى القرن الثامن عشر وكذلك مسائل دينية . ويمكن للإنسان أن يصور شرر على نحو يبدو معه أخلاقياً كافينياً صارماً لم يتخل عن عاداته الكهنوتية . ومن المؤكد أنه شك فى الديمقراطية الشعبية والإيمان بالتقدم ، واقتنع - شأنه فى هذا شأن بارى بورفيللى - بالتفسخ الفرنسى عند بودلير . «لقد أعطانى الشعور بالتفسخ ، لقد كشف طبيعته» . إن التفسخ يشبه الشيخوخة عندما يصبح الإنسان قبيحاً وصبيانياً وعقيماً . والتفرقة فى الفن بين الجمال والقبح جرى إلغاؤها . «بمجرد أن يتم استيعاب المرعب فإنك تصل إلى الاشمنزاز . إنك تطلى أشياء غير نظيفة . إنك تقتفيتها بجنون ؛ إنك تتمرغ فيها . لكن هذه الثقانة نفسها تنمو بشكل نقي . هذا التفكك يولد تفككا كريها على نحو أكبر ، إلى أن يبقى فى النهاية شيء لايمكن وصفه ليس له اسم فى أى لغة - وذلك هو بودلير»^(١) . إن بودلير ليس فناناً وليس شاعراً . إنه ينقصه العقل كما تنقصه النفس ، تنقصه الروح كما ينقصه الذوق . إنه بلا عبقرية . لا يوجد شيء مخلص وبسيط وإنسانى فيه . إنه فى الأعماق شخص متوسط مبتذل خالص ، إنه نسخة طبق الأصل من نفسه ؛ وهو حكم كرده شرر حتى فى عام ١٨٨٢ . إن بودلير يؤيد «حذقه» ، ومطلبه الوحيد هو أن يكون قد ساهم فى «علم جمال الفسق» ، أسهم فى «قصيدة بيت الشهرة السيئة»^(٢) . وزولا يستثير عداوة شرر ، والأمر لا يرجع فحسب إلى أنه مثل «بلزاك المختص بالحنانات» الذى لا يستطيع أن يكتب والذى يروج لنظرية مضحكة عن الرواية التجريبية ، ولكن أيضاً بسبب «يقينه المرعب» ، حميته المتعصبة التى هى فى نظر شرر تفضى إلى اختفاء الأدب على الأقل كما فهمت المسألة طوال التاريخ^(٣) . زيادة على ذلك لا يكتفى شرر بمجرد النكوص عن الجديد والعنيف والمرعب كسيد نبيل وياحث . وهو أيضاً يفحص الماضى، ويجده حافلاً بالأوثان

(١) «دراسات فى الأدب المعاصر» (باريس ، ١٨٨٦) ، المجلد الرابع ، من ٢٨٢ .

(٢) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، من ٨٦ .

(٣) المصدر السابق ، المجلد السابع ، من ١٨٦ .

المضحكة . وهو بشجاعة كان يتعرض للحكمة القومية. «فبوسويه هو أكبر عبقرية عقيمة في أدينا»^(٤) . وشاتوبريان هو بالآخرى الأجوف الأكبر . «وعبثه فيه خشونة مدمرة تجعله أمراً شريراً مربعاً»^(٥) . وأفكاره وطابعة الكاثوليكي الغيور دفع شره إلى الطريق الخطأ ، لكن شره عرض أيضاً «هرطقة أدبية» عن مولير . وقد انتقد لما لديه من نظم مصقول ووجود تفاوتات في الأسلوب ، وأيضاً بسبب استحالات مسرحية (عنو البشر) ، «إنه مجنون يجب احتجازه في مصحة للأمراض العقلية»^(٦) .

والكلاسيكيات الأجنبية لم تسلم هي الأخرى من انتقاداته . ويمكن للإنسان أن يتعاطف مع نقاد ضد شره بالنسبة للعبادة الألمانية لجوته . وهناك بعض الحق في تأملات شره عن نوق جوته أو آرائه السياسية أو إذعانه للملك لودفيج ملك بافاريا . ويمكن للإنسان أن يوافق على التخطيطات الفجة في رواية «فلهم ميستر» . ويمكنه أن يرى أن شره يجب أن يندد بعبارة جوته للتجربة والوجود الذي ليس له من هدف سوى الإنجاز الشخصي . والاعتراضات القديمة ضد وحدة مسرحية «فاوست» ونجاح القسم الثاني منهم أعيدت صياغتها بعدة ، لكن شره أصبح غير حساس ولا يورد سوى فقرات مقتضبة عندما يقوم بعملية مسح للتمثيلات والقصائد ، ويخلص إلى أن جوته «ليست له عبقرية ، وليست له نار ، وليست له ابتكارية : إنه تنقصه المسحة الدرامية ، وهو ليس بالمبدع» ، إنه لم يخلق لنا شخصية مميزة^(٧) . وتاريخ ١٨٧٢ - وهو تاريخ مقال شره - يسجل فظاظة النغمة التي يتحدث بها .

وشره ليس بالمشفق الكبير على المثل الإنجليزية وإن كان الأدب الإنجليزي هو اهتمامه المفضل: لقد كانت أمه في جانب منها إنجليزية؛ حيث أمضى عاماً في إنجلترا وهو يافع ، قد عرف اللغة الإنجليزية معرفة جيدة . زيادة على ذلك فإن المقال عن الشاعر ملتون (١٨٦٨) رغم إعجاب شره بالرجل يرقى إلى مصاف التنديد الشديد الحاد

(٤) المصدر السابق . المجلد الأول . ص ١٨٤ .

(٥) المصدر السابق . المجلد الأول . ص ١٢٢ .

(٦) المصدر السابق . المجلد الثامن ، ص ٥١ - ٧٢ .

(٧) المصدر السابق . المجلد السادس ، ص ٢٩٥ - ٢٥١ .

بقصيدته (الفريوس المفقود) باعتبارها «قصيدة غير حقيقية ، قائمة على الزخرفة الغربية ، وهي قصيدة لا تُحتمل . وشرر يطرح تناقضاً تاماً بين القصيدة الملحمية واللاهوت الطبيعي ، بين عصر النهضة والعنصر التطهيري عند ملتون . وهو يندد بشرح مشكلة الشر باعتبارها تنحدر من جرف هار وهو الزخرفة الغربية ، وإن كان يعرف أن الإنسان لا يستطيع أن يفصل الشكل عن المحتوى ، وينتهي إلى أنه لا يمدح سوى مقاطع وتشبيهات معينة ، والبيت الشعري العظيم عند ملتون^(٨) .

وشرر - وهو يمر على الأمر مرّ الكرام - يهجم بايرون باعتباره «إحدى الخرافات الفرنسية»^(٩) . كما يهاجم كارلايل بسبب رطانته باعتباره «نبياً ومهرجاً»^(١٠) . ويهاجم رسكين بسبب «نزعاته العاطفية عن العمق» و«الأوضاع المروسة للنزعة المشعوذة»^(١١) ويبدو أنه لم يبق سوى القليل . ومع هذا يعجب شرر كثيراً بالأدب الإنجليزي : شكسبير الذي دافع عنه ضد التفسيرات القائمة على السيرة ؛ لورنس سترن الذي تمتاز سخريته بالكآبة والتي تبدل له هي جوهر الفكاهة^(١٢) ؛ وورنرورث ؛ وجورج إليوت . والمقال عن ورنرورث (١٨٨١) الذي يحتوى على ثناء على الناقد الإنجليزي ماتيو أرنولد بسبب ما عنده من «وضوح شفاف ورشاقة متألقة»^(١٣) . وهذا المقال يظهر بصيرة حقيقية في شاعر متباعد للغاية عن الاهتمامات الفرنسية ويرى شرر أنه ليس مجرد صاحب نزعة تعليمية أو صاحب نزعة تقتصر على وصف الطبيعة مهما تكن رقة هذا الوصف ، بل إن ورنرورث في حوار العقل مع روح الأشياء لا يحقق الصحة فحسب ، بل يحقق أيضاً «معرفة أرقى ، معرفة غنوصية باطنية لا يستطيع أن يصل إليها من مجرد الاستدلال العقلي»^(١٤) . وحكمة الروائي جورج إليوت وروايتها يروقان لشرر بأقوى ما يمكن . وهي بالنسبة لعقله قد كتبت «أكمل روايات كُتبت على الإطلاق» وهي «الشخصية الأدبية الأكثر قيمة منذ وفاة جوته» ، وهو يثني على آدم بد^(١٥) أيضاً ثناء ،

(٨) المصدر السابق . المجلد السادس . ص ١٠١ - ١٩٤ .

(٩) المصدر السابق . المجلد السادس . ص ١٢٨ .

(١٠) المصدر السابق . المجلد السابع . ص ١٦ .

(١١) المصدر السابق . المجلد السابع . ص ٥ .

(١٢) المصدر السابق . المجلد السادس . ص ١٩٥ - ٢١١ : ص ٢١٢ .

(١٣) المصدر السابق . المجلد السابع . ص ٥ .

(١٤) المصدر السابق . المجلد السابع . ص ٢٨ ، ص ٤٨ .

(١٥) القديس آدم بد (حوالي ٦٧٢ - ٧٣٥) : بلعث ومؤرخ ولاهوتي إنجليزي - (المترجم) .

وهو يعزل جوندولسن هارث^(١٦) عن «دانيال دروند» (يسبق في هذا الناقد المعاصر ف. ر. ليفس) على أنه خير أعمالها في السنوات الأخيرة^(١٧).

ومع هذا أو بعد كل شيء ، فإن شرر كان يجد نفسه وسط بيته في التراث الفرنسي وإن كان قد انتقده كثيراً بشدة ؛ إذ يقول : «إنه تنقصنا القوة الشاعرية وأصالة الإنجليز ، ينقصنا العلم والقوة والتزعة التأملية لدى الألمان»^(١٨) . وعلى نحو متناقض نوعاً ما يعبأ بنمطية من الكتابة الفرنسية : شعراء المراثي ، ونثر القرن الثامن عشر . وهو يمدح راسين بمصطلحات وصلت ذروة روعتها ، كما يشتمكي أنه «لم يلتق إطلاقاً بأي إنجليزي أو ألماني يستشعر راسين»^(١٩) . وهو يعجب بلامارتين الذي يبدو له أعظم من وردزورث ؛ أما موسيه وموريس دي جورين فهما شاعران وهو يقولها من وراء قلبه (ومن الغريب أنه يتفق في هذا مع باربي دورفيللي) ؛ كما أنه منجذب لإميل^(٢٠) بسبب يأسه الغنائى وتجربته في التجرد من الشخصية^(٢١) . لكنه يستطيع أن يعجد أيضاً القرن الثامن عشر بسبب مثله في التسامح والمساواة والتضامن الإنساني ، وكتب عن بيدرو بنخمة مليئة بالتعاطف^(٢٢) . وهناك كثير من المعلومات الثابتة وإن كان فيها إحساس نقدي ممتاز ورائع في مقالات عن عبيد من الشخصيات الفرنسية .

وواضح أنه قد تعلم من سانت - بوف ، الذي يعده «على نحو أكيد أعظم نقادنا الحديثين» ، والذي مدحه مديحاً شديداً بسبب «عدالته وخلوه من السوء وليونته» ودقته . كما يرفض - بحق - الرأي القائل بأن سنت- بوف كان دائماً شكاكاً ، ويدرك في التو أنه يعبأ بأصالة بالناحية الروحية والتقوى^(٢٣) . ومكانة شرر تبدو غير ملتبسة أو

(١٦) بطة رواية جورج إليوت «دانيال دروند» (المترجم) .

(١٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٧ - ٢٧ : المجلد الثامن ، ص ١٨٧ - ٢٤٢ ؛ ص ١٨٧ : ص ٢٤٢ وعن «دانيال دروند» انظر : المجلد الخامس ، ص ٢٨٧ - ٣٠٤ وخاصة ص ٢٩٣ - ٢٩٤ .

(١٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٧٨ .

(١٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٧٧ : المجلد الثامن ، ص ٦٥ : المجلد العاشر ، ص ١٥٤ .

(٢٠) هنري - فرديريك أميل (١٨٢١ - ١٨٨١) : كاتب مذكرات وناقد فرنسي أستاذ بجامعة جنيف .

له «شعرات من يوميات صميمية» (١٨٨٢ - ١٨٨٧) (المترجم) .

(٢١) عن لامارتين ، المصدر السابق ، المجلد السابع ، ص ٢٩ وعن إميل ، المجلد الثامن ، ص ١٣٥ - ١٥٣ .

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٠٥ - ١٠٦ والكتاب الصغير عن بيدرو (١٨٨٠) هاشد

بالتحفظات الشديدة ، لكنه أساساً يدعو للإجاب .

غامضة من مناقشاتهن لتين . إنه يستهجن ما يعده منهجه الإشباطى ، وتعميماته المتوحشة عن الإنجليز أو صورة رعبه من الثورة الفرنسية . ويمكنه أن يقول - وليس بجور في هذه الحالة - إن كتاب تين «فلسفة الفن اليوناني» لا يحتوى «على كلمة فن أو كلمة فلسفة»^(٢٦) . لكن طرّح سانت - يوف مضلل . فمن الناحية الفنية - على الأقل نظرياً - أخذ شرر بالنزعة التطورية ، وطالب من التاريخ الأدبي «شعوراً بالتطور» ، والذي لايعنى بالضرورة التقدم بل بالأحرى التحول . ولقد انتقد نيسار بسبب الصورة الساكنة التي رسمها للأدب الفرنسى . وانتقد كتاب سنتسبرى «تاريخ الأدب الفرنسى» (والذى يقول عنه إنه ملئ بالفجوات) بسبب ما فيه من نقص الشعور بالتطور^(٢٧) .

يطالب الناقد شرر بالتجرد ، لأن الفهم يعنى «أن يترك الإنسان نفسه لكى ينقل نفسه بقدر الإمكان فى قلب الأشياء على نحو ما تكون عليه حقاً»^(٢٨) ، «يجب أن يكون لدينا رد فعل ضد مجرد إحساسات فوقنا ، وتحاول أن نهيمن عليها ، وتسعى إلى أن نرى الأشياء فى ماهيتها الخالصة أى فى ضرورتها» ، فى قوانينها^(٢٩) . والمثال العلمى للعصر هو هكذا أيضاً مثال شرر . وقد أفضى هذا إلى التسامح بل إلى النزعة النسبية . «إنتى أستطيع أن أتذوق كلا من شكسبير وراسين بدون أى حاجة إلى المقارنة بينهما»^(٣٠) . إن الكون فى تدفق أو فيض أبدى والنزعة الاستبدادية مستحيلة فى علم الجمال استحالته فى الفلسفة . وترتيب الشعراء هو لعبة خطيرة^(٣١) . ولكن شرر هنا واع بأن كل شيء معرض لأن يصبح فردياً ومتعسفاً ، وهو يرد بقوله إن الروائع التى تعجب بها كل الأجيال - تفقد النزعة الشكية الكاملة . ومن «تحليل شخص الكاتب ودراسة عصره يظهر تلقائياً فهم العمل . وبدلاً من التقدير الشخصى والتعسفى ،

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٩٧ - ١١٢ : ص ٩٧ : ص ٣٣٩ عن الحقبة الدينية .

(٢٤) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٢٥٥ - ٣٦١ : المجلد السادس ، ص ١١ - ٢٥ : المجلد

السادس ، ص ٢٢٠ - ٢٤٧ : المجلد الرابع ، ص ٢٦٢ - ٢٧٤ : المجلد الرابع ، ص ٢٧٠ .

(٢٥) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٦٤ - ٦٥ وعن نيسار ، المجلد الأول ، ص ١٧١ - ١٨٦

وعن سنتسبرى ، المجلد العاشر ، ص ١٢٧ - ١٥٧ .

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٢٢ .

(٢٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٧٨ .

(٢٨) المصدر السابق ، المجلد الثامن ، ص ٦ من التصدير وهى ٧ من التصدير .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد العاشر ، ص ٣٢٨ ، ص ٣٢٤ - ٣٣٥ .

بصرف النظر عمّن يقوم به ، نرى أن العمل - بشكل ما - ينطق بالحكم على نفسه وهو يحتل المرتبة التي تخصه بين منتجات العقل الإنسانى^(٢٠) ، ولم ير شرر أنه يتلمس السؤال ، وأنه حول العبء من على كاهله إلى مجموع أحكام الناس الآخرين التي تشكل تنازلات كلية لا يمكن تفسيرها إلا على أساس افتراض وجود طبيعة إنسانية عامة تحكمها معايير مشتركة . وهناك تناقض صارخ بين نظريات شرر التاريخية والتطور ونقده التطبيقى ، إمّا أنه محدود بنوع شخصى أو باهتمامات اجتماعية وأخلاقية فيها فى الغالب صرامة من النوع الذى لدى الفيلسوف الألمانى إما نويل كانط أو الصرامة البروتستانتية البسيطة .

(٢٠) المصدر السابق ، المجلد السادس ، ص ١٥٤ .

no modern monograph. Cf. Arnold; in *Mixed Essays; the chapter in Babbitt*; and Saintsbury's introduction to his translation of *Essays on English Literature*, London, 1891. Napoléon Tremblay, *La Critique littéraire d'Edmond Scherer*, partial printing of Brown University diss., 1932; has valuable bibliography but slight text. John G. Clark, "Edmond Scherer et la littérature anglaise," *Revue de Littérature Comparée*, 28 (1954), 282-98.

إميل مونتيجو

(١٨٩٥ - ١٨٢٦)

لا يوجد شيء محدد بصراحة عن إميل مونتيجو . إنه - بشكل متطرف - إنسان متقلب ومتعاطف وكاتب مقال واسع القراء : له مزاياه الكبيرة كداعية للأدبين الإنجليزى والأمريكى فى فرنسا . ومونتيجو كان يسمى «كاتب المقالات العظيم الوحيد فى القرن التاسع عشر»^(١) (يُفترض أن المقصود هو فرنسا) ، لكنه معرض للنسيان ، ولا يرجع الأمر فحسب لأن كتبه لم تُعد طابعتها ، وأنها كلها مجموعات من المقالات فقط كتبها (لمجلة العالمين) مع تناول متباين ومختلف ، بل يرجع الأمر أيضا إلى أنه تنقصه الفردية القوية كمُنظر أو كقاض . وهذا وحده ينقل الاسم إلى الأجيال التالية . لقد كان متعاطفا مع الموضوعات ، وكان ذا مهارة بلاغية فى العرض ، ولديه تنوع كبير فى المعلومات ، لكن كان ينقصه محور رئيسى وتناسق أعمق . وربما يرونا للوهلة الأولى أنه - كتاجر مقامر - فى تناقض ظاهرى ، ولا تنقصه الشجاعة . وهو يحب دفع الحجج والنظريات إلى نهاياتها الحادة . كما أنه فى عرضه التحليل المطول لكتاب تين «تاريخ الأدب الإنجليزى» - على سبيل المثال - يبدى بعض التحفظات ضد «الصلابة المتألفة» عند تين والحمية المفرطة وجفاف نظرياته العنصرية وخطه الذى سار عليه ونقله . وهو ياهمال يتأمل فى الكون من الإنجليز والنورمانديين فى شمال أوروبا والإيطاليين والروح السلكتية فى الأدب الإنجليزى . إن الأنجلو ساكسون «الصموتين والأحرار» هم المنبع الوحيد الذى أنتج الشعراء الإنجليز العظام فيما عدا «تشوسر الذى هو ليس إلا فرنسيا يعبر عن نفسه باللغة الإنجليزية» ولورد بايرون «يربط نفسه مباشرة عبر القرون بالشعراء الساكسونيين القدماء والإسكتنديانيين البدائيين»^(٢) . وبالمثل فإن مونتيجو يأخذ بجدل الناقد لامب ضد عرض تمثيلات شكسبير على خشبة المسرح ، والأفضل هو أن ننكر أن «الدراما هى شكل ضرورى لعبقريته» . إن تمثيلات شكسبير «ليست أمينة بالنسبة لقوانين الفن والشعر ، لكنها أمينة بالنسبة للقوانين التى تشكل بصفة خاصة المسرح والنوع الأدبى الدرامى»^(٣) . والمقال عن شعر الكسندريوب يضيف عليه مطالبا رومانسيا بشكل مفرط . إن بوب «مهرطق حقيقى مُخَفُّ تحت أشد أشكال الأورثونكسية الكلاسيكية تنقيقا» . ويعجب مونتيجو بقصيدة «اغتصاب القفل» وقصيدة

(١) هكتور تالفارت فى «أمشاج خاصة بترانيم جان بوزروت» (باريس ، ١٩٥٤) ، ص ٤٨٤ .

(٢) «مقال فى الأدب الإنجليزى» (باريس ، ١٨٨٢) ، ص ٧١ ، ص ١٠١ ، ص ١٠٥ ، ص ١١١ .

(٣) المصدر السابق ، ص ٢٠٢ ، ص ٢٠١ .

«من اليزا إلى إبيلا» و«مرثية في ذكرى سيدة تعسة» . لكنه يستبعد الشعر الأخلاقي والشعر الساخر . وهو يفترض أن بوب ليس من حقه أن تكون لديه انفعالات أخرى غير الانفعالات الأدبية ، ويمكن للإنسان أن يقرأه دون أن يعرف أى شئ عن تاريخ عصره^(٤) ، وفي كل هذه الأمثلة يجرى دفع التناقضات الظاهرية إلى حدود قصوى لا يمكن أن تقف في وجه التنقيب الأدق ، لكننا نشعر بأن النتائج ليست مفروضة بجدية شديدة وأنه لا تدعمها أى خطاطية عامة .

ومونتيجو كان كاثوليكيًا متسامحًا من النوع الذي لديه ميول ليبرالية بل وحتى صوفية يأخذ بوجهة نظر تفضل البروتستانتية لاهتمامها بالأخلاقي بالحياة العينية والواقع . ولقد بدأ رسالته النقدية بمقالات صارخة عن إمرسون وكارلايل . ولقد استخرج نزعة إمرسون الأفلاطونية ونزعته الفردية ، وهو يأسى لتدميره الضمنى للتاريخ ، لكنه قلل أو أساء فهم قناعات إمرسون بالمساواة والديمقراطية^(٥) . ومهما يكن الأمر فإن من الواضح أن مونتيجو سرعان ما أحبط من جراء رد الفعل المثالي في إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية ، وسرعان ما رحب بالواقعية ؛ إذ قُبعت داخل حدود المسيحية . وفن التصوير الهولندي والرواية الإنجليزية هما مقالاه الرئيسيان ، والرواية جورج إليوت هي بطلته وإن كان قد كتب أيضًا بتعاطف عن شارلوت برونتي وتروپ وحتى تشارلز كنجرسلى^(٦) . والواقعية الإنجليزية تفيد كتعارض مع الواقعية الفرنسية والنزعة الطبيعية والتي هي بالنسبة لمونتيجو كما هي بالنسبة لشرر أو باريي أو ريفيللي أعراض مرضية للتفسخ الفرنسي ومجتمع لا ديني جديد يتسارع نحو الدمار . وفي عام ١٨٦١ استطاع أن يكتب أن فرنسا «ليس لديها روائى كبير ، وليس لديها كاتب درامى كبير ، وليس لديها شاعر عبقرى»^(٧) ، وكان ذلك في وقت كان فيه هوجو وفولتير

(٤) «ساعات في محاضرة عن النقد» (باريس ، ١٨٩١) ص ٨٠ ، ص ٨٤ ، ص ١٢ .

(٥) «مفكر وشاعر أمريكي : رالف وانو إمرسون» ، مجلة العالمين ، العدد ١٩ (أول أغسطس ١٨٤٧) .

ص ٤٦٢ - ٤٩٣ وقد أعيد طبع المقال كمقدمة لترجمة مونتيجو لكتاب «مقالات» (باريس ، ١٨٥١) .

توماس كارلايل ، حياته وكتابات» ، مجلة العالمين ، العدد ١٩ (١٥ أبريل ١٨٤٩) ، ص ٢٧٨ - ٣١٤ .

(٦) «مكتابات معدنة عن إنجلترا» ، المجلد الثالث (باريس ، ١٨٨٥) عن الواقعية انظر المجلد الأول ،

ص ١٩ وما بعدها ، في المقال الأول عن جورج إليوت ، ١٨٥٩ .

(٧) «كتاب الدراما وكتاب الرواية» (باريس ، ١٨٩٠) ، ص ٢٨ .

ويودلير في ذروة قواهم . وهكذا نجد أن مونتيجو هو بالقطع رجل الماضي ، رجل الحركة الرومانسية المتأخرة ، والذي أعجب بلامارتين وهوجو وموسيه وجوتيه والأخوين جورين مع بعض التحفظات . ولقد تطلع إلى القرن الثامن عشر على أنه عصر اللاشعر وعصر العقلانية ؛ مما دمر فرنسا الكاثوليكية والكلاسيكية القديمة . وعلى أي حال احتفظ مونتيجو بحساسية جمالية محددة داخل وجهة نظره الثينية تجاه العالم . إنه يستطيع أن يقول إن الله والدين هما الهدفان الحقيقيان للفن ، لكن واضح أنه يميز بين النقد الجمالي والنقد الاجتماعي^(٨) ، وهو ليس على الإطلاق مجرد رجل صاحب نزعة أخلاقية . وعلى سبيل المثال يدافع عن «الآنسة دي مويان» لجوتيه بسبب ما فيها من نزعة حيوانية يافعة برئية^(٩) ، ويتأمل بلطف في قصة بوكاشيو الروائي الإيطالي عن الإسيل المخطوبة لملك جاريو^(١٠) ، وهو يستطيع أن يكون قطناً وحساساً وهو ينقد «عن الحب» لميشليه لما فيها من تضعيفات اقتصادية ، وإن يكن قد أحب الرجل وأعجب به أيما إعجاب باعتباره «أعظم تخيل في هذا العصر»^(١١) ، كما يستطيع أن يقدم عرضاً تحليلياً لكتاب «أغنيات الشوارع والغابة» ويقترح أنها ليست كشفاً للنزعة الحسية في فترة الشيخوخة بقدر ما هي تضخيم ذاتي متعمد لشاعر يملأ فراغاً في الأجناس الأدبية لعمله الكلي الشامل^(١٢) . ولدى مونتيجو كلمات عابرة من المبيع لرواية «السيدة بوفاري» التي يعدّها ركناً مهماً في التاريخ الاجتماعي . والأمر بالمثل مع رواية «دون كيشوت» ، فقد وضعت نهاية «الحساسية الحسية» التي كانت موضحة المدرسة الرومانسية^(١٣) ، وذلك بمجرد أن وضع سرفانتس نهاية للجنون القائم على الفروسية في إسبانيا . ورواية «السيدة بوفاري» تربط حلقات سلسلة الأنماط الأدبية التي هي أطروحة كتاب مونتيجو الأكثر تماسكاً «أنماط أدبية» (١٨٨٢) وهو يناقش دون كيشوت وهاملت وفترت وفلهلم ميستر باعتبارها شخصيات رئيسية في التاريخ

- (٨) المصدر السابق ، ص ١٨٢ وموتانا المعاصرون (باريس ، ١٨٨٤) ، المجلد الثاني ، ص ١٩٩ في المقال عن صانت رينيه تايلانتييه (١٨٨٠) .
 (٩) «موتانا المعاصرون» ، المجلد الثاني ، ص ٣٢ .
 (١٠) «شعراء وفنانو إيطاليا» (باريس ، ١٨٨١) ، ص ٢٣ - ٥١ .
 (١١) «أمشاج نقدية» (باريس ، ١٨٨٧) ، ص ٣٣٢ .
 (١٢) المصدر السابق ، ص ٩٠ .
 (١٣) «كتاب الدراما وكتاب الروايات» ، ص ٣٦٣ - ٣٦٤ .

الأدبي ، ويمكن أن يدرج ألسست^(١٦) بالتالى . ويبدو دون كيشوت على أنه تجسيد شخصى لإسبانيا التى هى بطولية ومتشردة فى وقت واحد . وهو أكثر من مجرد رمز أدبى ، إنه شخص تاريخى قد «عاش حقا» فى القرن السابع عشر، وبالمثل يجرى تناول هاملت على أنه شخصية من عصر النهضة مع ظل من العصور الوسطى يحوم فوقه ويجرى الدفاع عنه ككائن بشرى حى بكل تناقضاته : إنه «فى وقت واحد تأملى وعلى بالطاقة ، ذكرى ومتردد ، سوداوى ووحشى»^(١٧) ، وفترت هو أكبر شخصية تروق لمونتيجو؛ لأنه شخصية بورجوازية يضع فى الواقع نهاية للأدب القروسى والأرستقراطية ، إنه رجل من فصيلة دم ولحم مونتيجو ، ومعهُ يستطيع أن يتوحد حتى على نحو أفضل مما لو كان الأمر مع هاملت وألسست ، الأمير والسيد النبيل الذى يتنبأ به كنمط يجسد الطلاق الحديث بين العالم الباطنى والعالم الخارجى . وفترت لا شأن له بالأبطال الصارخين عند شاتوبريان وبايرون الذين هم من المفروض أن فترت منحدر عنهم . إنهم متهورون بمقياس مغاير آخر تماما عن فترت الخانع الذى يعانى من أمراض الحياة الصغرى^(١٨) ، ويرسم مونتيجو خطأ ضد النزعة التشاؤمية الواضحة الجمود والإلحادية . وهو يعجب بهاوثرن ويصف الروايات ويصفه خاصة «الرواية المرحية» بفهم عميق . لكنه ينكمس إزاء كآبته الكاملة بالنسبة للطبيعة الإنسانية . وهو لا يشارك هنرى جيمز فى رأيه عن إحساس هاوثرن بالانسلاخ والتباعد والتلاعب الجمالى^(١٩) ، كما أنه مضطرب بشدة وتمتيز للغاية من جراء نزعة فينى المتشائمة تشاؤما شاملا . وهو يبحث - يائسا - عن النواعى فى السيرة عن كآبته . ويبدو أنه عاجز تماما عن فهم إحساس فينى بعزلة الإنسان ومأساته الشخصية^(٢٠) والمحبوديات البورجوازية والنظرة الكاثوليكية المعتدلة فى رومانسيته واضع أنها تخص زماننا . ولا يمكن تعويضها بتسامح مونتيجو واتساع أفقه ومزاياء التاريخية كشخص يتوسط بين الآداب العظمى للغرب .

(١٤) بطل مسرحية موابر (عدو البشر) . (المترجم) .

(١٥) المصدر السابق ، ص ١١٨ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٢٠ - ١٢١ ، ص ١٣٢ ، ص ١٢٥ ، ص ١٤٧ - ١٤٨ .

(١٧) «رواية اشتراكية فى أمريكا» ، مجلة العالمين ، العدد ١٦ (أول ديسمبر ١٨٥٢) ، ص ٨٠٩ - ٨٤١ .

وهرواى متشائم فى أمريكا» ، مجلة العالمين ، العدد ٢٨ (أول أغسطس ١٨٦٠) ، ص ٦٦٨ - ٧٠٢ .

هنرى جيمز فى : «هاوثرن» (١٨٧١) وهو يعلن على مونتيجو ، أيتاكا ، نيويورك ، ١٩٥٦ ، إعادة طبع ، ص ٢ .

ص ٤٧ - ٤٨ ، ص ٨١ .

(١٨) «موتانا المعاصرون» (باريس ، ١٨٨٢) المجلد الأول ، ص ٣٣٥ ، ص ٢٤٢ ، ص ٢٤٥ .

A. Laborde-Milâa, *Emile Montégut*, Paris, 1922. Prerre Alexis Muenier, *Emile Montégut*, Paris, 1925; and *Bibliographie méthodique et critique des œuvres d'Emile Montégut*, Paris, 1925; the older book is better but less fully documented. Reino Virtanen, "Emile Montégut as a Critic of American Literature," *PMLA*, 63 (1948), 1265-75. Richard M. Chadbourne, "Emile Montégut and French Romanticism," *PMLA*, 74 (1959), 553-67; perceptive.

بول بورجيه

(۱۸۵۲ - ۱۹۳۵)

ينتمى ياربي دور فيللى وشرر ومونتيجو لجيل أقدم ، أما الجيل الأصغر فيحمل طابع هييبوليت تين ، ويشارك فى الطموح العلمى فى العصر والنظرة التشخيصية للدراسة الأدبية . وكتاب بول بورجيه «مقالات فى علم النفس المعاصر» (مجلدان ، ١٨٨٢ ، ١٨٨٥) يبرز فيه استبصار ومهارة فى العرض . وإسوء الصط فإن بورجيه أصبح فيما بعد روائيا حسب الموضة فى الحياة الراقية الباريسية وداعية لنزعة التراثية الكاثوليكية الملكية . وهناك هالة من العصر المثير القوى يحوم على رواياته ، وقد نُسيت اليوم ، لكن المجلدين للمقالات المبكرة رغم أنهما يظهران محبة ، فإن المقالات تشير إلى الروايات المتأخرة فى حساسيتها ، وتُعدُّ قطعة فنية من التشخيص الثقافى مرسومة من البداهة الأدبية . ويتتبع بورجيه النزعة المتشائمة الحديثة ، أى الظاهرة الكلية (التفَسُّخ) بدراسة الكتاب الذين أثروا فيه وجيله بعمق شديد : بودلير ورينان وفلوبير وتين وستندال فى المجلد الأول ، وبوماس الابن ولوكونت دى لسل والأخوين جنكور وترجنيف وإميل فى المجلد الثانى الأضعف . وبورجيه مهتم «بالسيكولوجيا» أو بالأحرى مهتم بالحساسية لهؤلاء المؤلفين وهو تحليل تأثيرهم عليه ويصراحة على عصره . ورغم أن كل مقال مستقل فإن المقالات كلها تتبّع الأطروحة الواحدة عن التفَسُّخ ، وهى تجمع بمهارة المعالم المتباينة لليأس الحديث ، و(مرض العصر) الجديد ، والذى يختلف فى نظر بورجيه أساسا فى الوعى الذاتى الشديد من سلفه الرومانسى . وإن المقومات تجرى رؤيتها بوضوح شديد : هواية الفنون ، والتي تعنى النزعة النسبية وعدم الاكتراث ، النزعة العالمية التى تجتذ الإنسان من يقينياته ، والعلم الذى يدمر الدين والشخصية ، والتحليل الذى يفتال الإبداع ، وأخيرا النزعة التشاؤمية أو النزعة العدمية التى تقضى إلى انتحار الفرد والحضارة .

وستندال هو المبشر البعيد الذى لم يلق تقديرا فى عصره ؛ لأنه كانت لديه قوة صادقة على التحليل . ويطل ستندال بطبيعته «يتصرف ويرى نفسه وهو يعمل ويرى نفسه وهو يشعر»^(١) بجانب هذا كان ستندال صاحب نزعة عالمية عندما كانت فرنسا لاتزال متمركزة حول ذاتها فى ظل الأمجاد النابوليونية . إن التحليل يُسمَّم أضرب الحب عند بودلير . وإزالة الوهم عنده مع الجنس والدين أفضت به وإلى النزعة العدمية والتفَسُّخ كعقيدة يفسرها بورجيه كانهيار حرفى وفيزيقي . والاستعارة العضوية

قد جرى استغلالها بتحفظ نوعاً ما ، والصحة الفنية والاجتماعية ووحدة العصور الأقدم تتناقض مع تدهور الصحة والتشتت والتشردم الذي أصاب الكتابة الحديثة . إن أسلوب التفسخ يوجد حيث «وحدة الكتاب تتفكك لتتيح مكاناً لاستقلال الصفحة تتفكك الصفحة لتتيح مكاناً لاستقلال الكلمة»^(٣) . ولا يزال فلوبير يتمسك بالرومانسية الأدبية ، لكنها رومانسية أصابها غموض يقضى إلى الانتحار واليأس . «إن السيدة إما وفريدريك قد طالعا الروايات والشعراء ، وسالامبو يتغذى بالخرافات الأسطورية المقدسة التي يرددها شاهاياريم» ، وكلهم يعانون من أنهم صورة الواقع قبل أن يعرفوا الحقيقة ذاتها . «إن سوء استخدام العقل هو مرضهم الأكبر»^(٤) وفلوبير - مثل أبطاله - هو دودة قراءة يقدم وعيه الذاتي بشكل يشل إرادته . وأشخاصه كلهم سلبيون ، مثل «الترايطات المنسابة للأفكار»^(٥) ، وكل صورة معزولة ، وكل كلمة تنفصل مثل الحجر وسط الفسيفساء . إن «برود» فلوبير يتلاءم مع نزعة الجبرية أو الحتمية التي لدى هيبوليت تين وهواية الفنون عند إرنست ريتان . وهواية الفنون هذه يجرى تفسيرها على أنها نزعة نسبية ونزعة شكية ، على أنها «تطرف الحضارة» التي «ألفت ببطء ملكة الإبداع لكي تحل محلها ملكة الاستيعاب»^(٦) . ولقد فهم ريتان الدين ، لكنه لم يؤمن به ، والكونت دي ليل^(٧) قد تعاطف مع كل الأديان وكل الحياة بما فيها الحياة الحيوانية ، لكنه انتهى إلى البوذية ، والعدمية الشاملة التي يبنو فيها كل التاريخ كتقدم لا معنى له نحو الموت . والأخوان جونكور يظهران هوس جامعي التراث ، وهو شكل آخر من هواية الفنون ، وكانت لديهما قوة التحليل التي تتمر الإرادة وتلقائية الوجدان وكذلك تماسك التأليف التقليدي والأسلوب . ويمثل إميل صورة الإنسان الحديث الخالي من الإرادة ، والذي يتقوص في عقيدته بصراع الروح الفرنسية والألمانية داخله وفلاسفات شوبنهاور وهارتمان المتشائمة . إنه «ممتلئ للغاية بالحياة الباطنية»^(٨) .

(٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥ .

(٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٤٩ .

(٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦٢ .

(٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٦١ .

(٦) شارل ماري رينيه كوت دي ليل (١٨١١ - ١٨٩٤) : شاعر فرنسي انضم إلى المدرسة البرناسية .

له «قصائد قديمة» (١٨٥٢) ، «قصائد متوحشة» (١٨٦٢) ، «قصائد تراجيديّة» (١٨٨٤) ، «قصائد منشورة» (١٩١١) أي بعد وفاته . (المترجم) .

(٧) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٦٥ .

ويقول إميل نفسه «إن التحليل يقتل التلقائية . والحببة المغروسة من أجل الدقيق لا يمكن إطلاقاً بعد هذا أن تنمو أو تنبغ»^(٨)

وهناك مؤلفان في متحف بورجيه - كما صور - يلقيان بعض الضوء في غرفة التفسخ المظلمة . وترجنيف المُضلل الضعيف الإرادة والذي تروى مثل أصلقائه الفرنسيين - يختلف بلئه روسي كله صحة . ونزعته العالمية مهتمة دائماً بروسيا ، بلوريا في روسيا ، ونزعته التشاؤمية فيها لمسة رقة ، ونسائه يحتفظن بالسر الأثري مُشتتاً من جراء الرواية الفرنسية الحديثة . وبوماس الابن هو الكاتب الذي وصف بكبر نقد العجز الجديد عن الحب ، مرضنا «بإفراط في الفكر النقدي ، من جراء الأدب الجم ، من جراء العلم الغفير»^(٩) غير أن بورجيه يستبصر عند بوماس لمحات متألقة من الأمل : نزعة أخلاقية قوية وتصوف شديد كما عند ماني^(١٠) والكاريكاتور المرسوم للفيلسوف الوضعي العقلاني غير المسئول في رواية «التلميذ» (١٨٨٩) لبورجيه مرسومة خطوطه في هذه المقالات ، بل تغيراته المتأخرة يشار إليها بخفوت . والتكوينات غالباً مايجرى رسمها بفجاجة ، إن تقسيم كل مقال إلى ثلاثة أقسام ، وكل قسم له أطروحة واحدة ، يبدو في الأغلب ألياً ، والتدليل أحياناً مايجرى ترتيبه أو تشويبه ، والكأبة تؤكد أنها شديدة بشكل رتيب للغاية . إن استدال لم يكن بالمتشائم على الإطلاق في رأي بورجيه . لكن الكتب تشخص (مرضاً) حقيقياً بشكل شديد . ولقد اقتبس نيتشه واستخدم مفهوم بورجيه عن التفسخ^(١١) ، كما أن منهج بورجيه منهج مبتكر على الأقل في هذه الدرجة من النقاء . وهو يصدر عن مفهوم هيبلويت تين عن العمل باعتباره علامة ، ويرجع إلى أى فكرة خاصة بالتأثير الأخلاقي للكتب . وواضح أن بورجيه يركز على الكتاب السابقين على جيله (إميل خارج السياق هنا) الذين شكلوا مزاج شبابه : وهو شباب عقلاني باريصي بنوع خاص جداً يطلق - مهما يكن العدد ضئيلاً - نغمة العصر . لقد كان بورجيه ناقدًا جيدًا إذا ما كان النقد اعتراف إنسان ، وفي الوقت نفسه إذا ماكان لسان عصره .

(٨) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٩٠ .

(٩) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٦٢ .

(١٠) ماني (حوالي ٢١٦ - حوالي ٢٧٦) : معلم فارسي دعا إلى نبالة هي مزيج من البوذية والزرادشتية

والمسيحية وهو يصور الصراع بين النور والظلام مع الإيمان بوجود شر كامن في المادة . (المترجم) .

(١١) الفصل الخامس عشر من الكتاب مخصص لمفهوم النقد عند الفيلسوف الألماني نيتشه .

I quote *Essais de psychologie contemporaine* (Paris, 1883) and *Nouveaux essais de psychologie contemporaine* (Paris, 1885), as Essais 1 and 2. There are three monographs which comment on the criticism :

Albert Feuillerat, *Paul Bourget*, Paris, 1937; mainly a sensitive psychological biography .

J.-L. Austin , *Paul Bourget: Sa Vie et son œuvre jusqu'en 1889*, Paris. 1940; rather schematic.

Michel Mansuy, *Un Moderne : Paul Bourget de l'enfance an Disciple*, Paris, 1960; immensely detailed, bibliograpy .

There are cheptars in Tissot and Renard .

إميل هتْکوان
(١٨٨٨ - ١٨٥٩)

هناك محاولة لإضفاء الطابع النسقى على النقد قام بها إميل هنكون فى كتابه الصغير «النقد العلمى» (١٨٨٨)، ولا يعرف هنكون اليوم إلا بشكل واهن ، وكتبه الثلاثة القصيرة لم يَعدْ طبعها ، وهى تلقى نفورا بسبب أسلوبها المرهق المليء بالكلمات المهجورة والألفاظ المستحدثة والمصطلحات العلمية والصفات المجلوبة من الكلمات النائية . واقد مات هنكون فى الثامنة والعشرين من العمر فى حادث استحمام . ولم يدم التأثير الكبير لشخصه إلا لفترة قاصرة على تأكيد نشر كتابه النظرى ومجموعة فى مجلدين من مقالاته المتناثرة «كتابات فرنسية» (١٨٨٩) و«بعض الكتابات الفرنسية» (١٨٩٠) . ولقد وجد هنكون معجبا كبيرا واحدا فى الخارج عند الناقد التشيكى البارز ف. إكس صالدا (١٨٦٧ - ١٩٣٧) والذى ترجمه وحافظ على ذكره حيا إبَّان سنوات دراستى فى جامعة براغ فى سنوات ١٩٢٠^(١)

وكتاب «النقد العلمى» يحاول أن يقيم النقد على أساس علمى بتناول العمل الفنى على أنه «علامة» على عقد المؤلف أو المجتمع الذى جاء منه أو الجمهورى الذى يواجهه . لقد اخترع هنكون مصطلح «علم النفس الجمالى» ليدل على اهتمامه الرئيسى بالانفعال الجمالى الذى يصفه بمصطلحات مستمدة من الفيلسوف الألمانى إمانويل كانط كغاية فى ذاته . «إن الفن هو الإبداع فى قلبنا عن الحياة القوية بدون تعلّم وبدون ألم»^(٢) ، وسوف يحدث فيما بعد بالاسترجاع أن الانفعال الجمالى سوف يطرح دوافع السلوك الإنسانى . وينقد هنكون ثلاثية هيبلويت تين عن العرق والوسط والآن ، والإيمان بثبات بطابع قومى أو عرق أمر خاطئ . وإن تأثير الوسط والآن أمر غير مؤكد وغامض ومتباين . ويقول هنكون إنه مع نمو النزعة الفرنسية والصراع المتزايد بين الفنان والمجتمع ، فإن تأثير الوسط يتناقص بدرجة كبيرة حتى يكاد ألا يكون له وجود فى إزدهار المجتمع الحر . وهو يستخدم الحجج المعيارية القائلة بأن «الوسط» لا يستطيع أن يشرح عبقرية مثل عبقرية الفنان الهولندى رمبرانت والإيطالى ليوناردو دافنشى ، وأن الناقد تين نفسه لا يحاول حتى أن يعبأ بهذا «الوسط» . كما أنه غير مقتنع بأن

(١) انظر دراستى «النقد التشيكى الحديث والدراسة الأدبية» ، فى «مقالات عن الألب التشيكى» (لاهائى ، ١٩٦٣) ، ص ١٧٩ وما بعدها .
(٢) «النقد العلمى» ، (باريس ، ١٨٨٨) ، ص ٢٩ - ٤٠ .

الأديب الفرنسي شاتوبريان يعين بأى شئ لإقليم بريتانى أو فلوير لمنطقة نورماندى .
«هل يمثل الروائى فلوير أو كورنى الملامح المادية والتشكيلية لإقليم الروان؟»^(٣). وحينئذ
طرح ستكون اقتراحه الأكثر إثارة : لا تتركوا خلفية الفنان بل ادرسوا المعجبين به
إن العمل الفنى فى جانب منه هو «التعبير عن الملكات ، التعبير عن المثالى ، التعبير
عن العضوية الباطنية لأرائك الذين يفتخرون به»^(٤). إن العمل يروق لجمهوره؛ لأن أمثولة
عقلية . فإذا اعتبره الجمهور صادقا ومثل الحياة فإنه لا يحتاج بالفعل إلى أن يعيد
إنتاج الحقيقة بإخلاص : فعلى سبيل ! فإن : إن رواية «غادة الكاميليا» جرى تقبلها
كأعجوبة للواقعية من جانب جمهور المسرح^(٥) فى عصره . والعمال لا يكادون يؤمنون
بحقيقة «الخمار»^(٦) ، لكنه يدرك بسهولة المنزل المثالى أو محل الحدادة فى الروايات
الشعبية . وهكذا فإن الرواية سيجرى تقديرها «عندما تدرك الحقيقة الذاتية ؛ حيث
يجرى رد الأفكار ولاتناقض التخيل»^(٧) ، وحينئذ فإن هنكون قام بتعليقات على الأنواع
المختلفة للجمهور أو جماعات العصر التى يستجيب لها الشعراء المختلفون : موسيه
وهاينى إلى سن الشباب ، هوراس للسن المتقدم . ولقد اقترح أن التاريخ الأدبى يجب
بالأحرى أن يدرس تتابع الأنماط التخيلية : إنها تبدأ وتتوقع تطور العقل القومى ، وهى
تعبير عن أمة ؛ لأنها تنال الإعجاب . إن عظمة الفنان وانتصار البطل القومى هما
ظاهرتان متماثلتان ؛ لأن الفرد فى كلا الحالتين يحقق نمطا ويستثير محاكاة
واستحسانا وإعجابا . إن الفنان والبطل هما فى الوقت نفسه طتان ونمطان للحركة
التي يستثيرانها ، وهنكون يتنافر بالأحرى - يخلص إلى أن الفن يعوق التقدم الخلقى
للإنسان ، فهو يساعده على أن يظل مدعما ومتمسكا «بممارسة ميوله السالفة .
«إن الفن يناعم العادات ويضعف القومية والوطنية . وأكثر الأمم تحضرا هى الأسهل
فى غزوها»^(٨) ، وهزيمة ١٨٧٠ - ١٨٧١ لاتزال ماثلة .

(٣) المصدر السابق ، ص ٩٦ . ص ١٠٥ ، ص ١٠٨ ، ص ١١٨ .

(٤) المصدر السابق ، ص ١٢٩ .

(٥) هى فى الأصل رواية . وقد قام المؤلف بمسرحتها عام ١٨٥٢ ، وحققت نجاحا كبيرا (الترجم) .

(٦) رواية كتبها إميل زولا عام ١٨٧٧ تصور حياة الطبقة العاملة بآسلويا (الترجم) .

(٧) المصدر السابق ، ص ١٢٥ .

(٨) المصدر السابق ، ص ١٤٧ ، ص ١٦٠ ، ص ١٦٢ ، ص ١٩٤ .

واقترح وجود علم اجتماع للنوق أو رد فعل الجمهور لم يُنفذ على أى حال فى المجلدين المخصصين لنقد هُنكَوان التطبيقى . وأفضل المجلدين هو «كتابات فرنسية» وفيه أطروحة باهرة : الكتاب الأجانب الذين تُرجموا وجرت قراعتهم ولقوا إعجاباً فى فرنسا فى الأزمنة الحديثة . ويكنز وهائنى وترجينف وبيرو دوستوفسكى وتواستوى - بهذا الترتيب - هم موضوعات الكتاب . ولكن فى صفحات قليلة قرب النهاية لم تُبدل أى محاولة لدراسة تأثير هؤلاء الكتاب على فرنسا . إننا نسمع شيئاً عن تأثير هائنى الألمانى على كاتول منديس^(٩) وفرنسواكوبيه^(١٠) وفيلير دى لاسل - آدم^(١١) واقترأها واهنا قد صيغ ؛ جاء فيه أن دوستوفسكى يروق «للطبقات الأعلى من قراء ديكنز فى الطبقة البورجوازية المستتيرة المرفهة وخاصة فى البورجوازية البروتستانتية»^(١٢) ، ولكن هذا هو كل شئ . ومن الناحية الفعلية ، فإن الكتاب الأجانب يجرى تصنيفهم كأنماط سيكولوجية بطريقة نسقية شديدة . فالآن بو هو العقلانى المطلق ، وهائنى يمثل توازن العقل والحساسية ، وديكنز هو التطرف فى الحساسية ، ودوستوفسكى يتجاوز ديكنز إلى التصوف^(١٣) ، وكل هذه التعميمات فى الخلاصة التى انتهت إليها لفتت نظرى على أنها أفكار بعيدة . إنها لاتصف المقالات بعدالة ، والتى تحقق فى أفضل حالاتها تشخيصات رائعة لعقل وأسلوب المؤلفين موضع النظر مع فن يجب أن يسمى فن هيبوليت تين . وهنكون رغم إساعته لنظريات تين ، فإنه يُعدُّ تلميذاً له . والصيغ المتطرفة والألوان الصارخة والصراخية والخطاطية تذكرنا بفصول فى كتاب تين «تاريخ الآب الإنجليزى» أو بالمقال عن بلزاك .

ومقال هنكون عن بويغترض فكرة عقلانية بو المطلقة، وهى شئ عزيز على القراء الفرنسيين من بودليير إلى فاليرى . إن هنكون يؤمن بالخرافات القديمة ، ولقد حلَّ

(٩) كاتول منديس (١٨٤٢ - ١٩٠٩) : شاعر فرنسى من أتباع النزعة البرناسية، كما أنه روائى وكاتب مسرحى . (الترجم) .

(١٠) فرنسوا كوبييه (١٨٤٢ - ١٩٠٨) : شاعر كان برناسياً فى شبابه ، أطلق عليه شاعر المتواضعين (الترجم) .

(١١) فيليب فيليير (١٨٢٨ - ١٨٨٩) : روائى وكاتب مسرحى فرنسى وهو من الرومنيزين . (الترجم)

(١٢) «كتابات فرنسية» (باريس ، ١٨٨٩) : ص ٢٩٠ - ٢٩٤ .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٦٢ - ٢٦٧ .

إيجار آلان بوسر ماري روجروفك شفرة الكتابات الجفرية ، وعاش حياة المغامرة في أوروبا ومات من المسغبة جوعاً . و«الآلية الصلبة» ، «الصلابة المعدنية» ، «الشبيهة بالآلة» ، الصرامة ، الثلج ، ... إلخ ، هي المصطلحات الأساسية للتشخيص^(١٦) ، ومقاله عن هاينريش أفضل بكثير : إن المجال يجعل هاينريش فرنسيا صميما ، يجعله «واحداً مناً» ، وهو ينجح شيء وصف سخريته وتزعزعه الانفعالي وزهوّه حتى الموت^(١٧) ، ومفهوم هتكوان عن الشر «رمزي» بالمعنى الذي فهم به الكلمة قرلين على سبيل المثال . إن الشعر يستهدف الغموض والإيحاء والموسيقى ، ومن ثم فإن هاينريش (ويوداير الذي يفضل هتكوان على هاينريش) يمثل مشكلة . إنه يعتقد أن الشعراء عليهم أن يكفوا عن كتابة الشعر عندما يصبحون محلّين نفسيين . إنهم ذوو طبيعة شاعرية وإن كان ليس بالمعنى الحرفي ، أدنى من الشعر المثالي غير الشخصي عند شلي أو هوجو^(١٨) . لكن المقالات عن ديكنز والروائيين الروس الثلاثة تمثل هتكوان في أفضل حالاته . ويجري تشخيص ديكنز على نحو مماثل تماماً لتصوير هيبوليت تين أو جورج هنري لويس باعتباره مصوراً كاريكاتورياً أو عرافاً رائيًا . ومحدودياته تكشف بقوة على أن الحساسية والعقل مستبعدان من عالمه . والوشائج مع القودفيل والميلودراما يجري طرحها ، وكذلك أنماط الشخصيات الديكتورية يجري تصنيفها . وهتكوان يفضل ديكنز في أواخر حياته: في روايته «آمال كبار» و«أصدقاءنا الحميمون»^(١٩) . ويجري تصنيف ترجنيف على أنه «شاعر المراثي الواقعية» مع عمليات الصمت المتشغلي ، والذي يتحرك ببطء بتراكم المعالم الصغيرة والمرضى الخلقى لأبطاله^(٢٠) . ويجري التخطيط لكل هذا على نحو كافٍ . لكن يتولد أدنى المرء - كما في المقالات الأفضل عن دوستويفسكي وتولستوي - أن هتكوان ليس لديه سوى فهم واحد أو تعاطف بسيط تجاه الوضع الروسي . زيادة على ذلك ، فإن المقالين عن دوستويفسكي وتولستوي هما عرض مرضى دال على رد فعل لأوائل القراء الغربيين على الرواية الروسية لا لسبب سوى أن هتكوان يتحدث بصراحة شديدة ،

(١٤) المصدر السابق ، ص ١٢٧ ، ص ١١٧ .

(١٥) المصدر السابق ، ص ٧١ ، ص ٧٨ ، ص ٨٤ ، ص ٦٦ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ٢٥١ - ٢٥٢ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٢٠ ، ص ٣٦ ، ص ٢٨ ، ص ١٢ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ٩١ ، ص ٩٤ ، ص ١٠٠ ، ص ١١٦ .

وينقد نقداً مريراً، وينقل الدهشة والصدمة إزاء الجديد. وقد تناقصت الدهشة والصدمة إزاء الجديد مع كَرِّ السنين ؛ حتى لقد أصبح الروس شخصيات مألوفة . ولم يعرف هنكوان رواية «المسوسون» و «الإخوة كرامازوف» وهو لا يكاد يفهم معتقدات دوستويفسكى المعقدة . لكنه استخلص بقوة الطابع الكابوسى والوهمى لعالم دوستويفسكى؛ «حيث الشوارع والبيوت والناس الدائمون يعيشون بصرامة فى البداية . وفجأة يبدأ فى الاهتزاز والتحويل مثل الظلال أو الخطوط السوداء للأحلام . وهذه المعجزة لاتحدث إطلاقاً ؛ وإن تنقّس عالم آخر إنما يتبخر بكل هذه الأمور فى معجزة متميزة»^(١٩) . وخليط الواقعى والخيالى الشطحى ، رتابة المواقف والأمزجة فى الكتب المختلفة ، وهى تحتوى على لوم ضمنى مثل «التناسب بين الحسابية والاستدلال العقلى»^(٢٠) . وهنكوان وهو قومى فرنسى صميمى يعتبر التصوّف - أى تمجيد «الجنون والحماسة والبلاهة وصدق البلهاء وخيرية المجرمين»^(٢١) - لفوا بكل بساطة . وهذا الإيهام العقلانى يحطم أيضاً المقال الجميل عن تولستوى ، ولقد كان الأول فى تناول رواية «الحرب والسلام» بدقة وسداد. إن هنكوان يجعل «الحياة» الكلمة العليا فى تشخيصه : الحياة فى التحول ، فى التدفق ، فى التطور البطيء . وحتى الشخص الرئيسى متدفقة، وهى حسب الموضوعة أضرب متنوعة من أوساطها . ويشير هنكوان إلى إحساس تولستوى بالشخص فيزيقياً ونجاحه فى وصف الناس ، وهم يفقدون فرديتهم فى المستشفيات أو فى مجمّع السجن^(٢٢) . وكثير من ملاحظات هنكوان قد طوّرها فيما بعد ميريشكوفسكى^(٢٣) . لكن هنكوان يبدى فى النهاية تحقّقاً نهائياً غريباً :

«إن قارئ تولستوى يشعر بنفسه فى غمار العمل بغموض ، لكن من المؤكد أنه ينفر من جراء المنظر الذى يصوره . ويبدو الكاتب على أنه يهين نفسه باستمرار الجهد

(١٩) المصدر السابق ، ص ١٦٥ .

(٢٠) المصدر السابق ، ص ١٦٤ ، ص ١٧١ ، ص ١٨١ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ١٨٣ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ ، ص ٢١٤ ، ص ٢٢٠ - ٢٢١ .

(٢٣) نيمتري سرجينفش ميريشكوفسكى (١٨٦٥ - ١٩٤١) : كاتب روسى له مقالات نقدية ، وأصبح

لسان حال الدعاوى فى الألب الروسى . نشر مقالات نقدية عن تولستوى - «دوستويفسكى» (١٩٠١ - ١٩٢٠) و«جوجوله» (١٩٠٦) وله عدة روايات . (المترجم)

الكبير الذى يبذله ليحيط بموضوعه الهائل وهو يفشل دائماً ، وينخبط ، وينزع نفسه كما لو أنه لا يعبأ بالعمل الذى أخذه على عاتقه ؛ إن المناظر يجرى التخطيط لها على نحو غير مكتمل ، ولا تكاد تدل على شىء من جراء ضروريات قليلة ؛ والأزمات الكبرى للشخصيات تنغمر فى كلمات مشوشة وغامضة ، وأوصاف الأفعال الرئيسية التى تبدأ بحمى شديدة تنضغط فى جمل مختلطة ؛ وهناك تراخ هائل يفضح نفسه فى عرض الأفعال وتشويش السيكولوجيات ، ويضفى الغموض على الحوارات ، ويطمس الملامح النفسية^(٢٤) .

ويستشعر هنكوان بقوة «الحضور الغامض للخطر للنزعة العدمية المبهمة» . وهو بكل بساطة يصاب بصدمة من جراء فلسفة تولستوى العيشية عن التاريخ ومن جراء الردة الدينية الحديثة عن تولستوى ، والتى هى «عند حافة مس اللامعلاقية الصارخة لدى أسوأ الأغبياء»^(٢٥) . ويفشل تعاطف هنكوان الكامل إزاء ظاهرة الدين ، لكن يبدو أنه وضع أصبعه على محدوديات فن تولستوى .

ومجموعة مقالات «بعض الكتابات الفرنسية» (١٨٩٠) هى فعل من أفعال التقوى عن عدد من أصدقاء هنكوان . وهناك مقالات ثلاثة رئيسية عن فلوير وزولا وهوجو ، وهى أكبر أبحاث هنكوان نسقية وصياغة . وكل مؤلف يجرى تشخيصه بمجموعة من الملامح البارزة . فلوير هو كاتب مفتون بالكلمات وهى تسبق عنده دائماً الأفكار . وهو يبنى كتبه بناءً الفسيفساء . وهذه الكتب تشبه «مكعبات هائلة من الجرانيت المتلاقي»^(٢٦) . وزولا يعمل بتعدد التفاصيل وهو مشبع بحب الحياة والقوة مما يفضى - فى التطرف والمبالغة - إلى الغموض والتشاؤم . ولا يجد هنكوان جدوى من نظريات زولا عن الفن المعروض فى (الأعمال) ، وهو يندد بالنزعة الطبيعية ، لكنه يعجب «بتجريدات زولا العملاقة» و«موهبة الهائلة فى الحياة»^(٢٧) . وهوجو بالمثل يجرى تشخيصه بتقنيته القائمة على التكرارات الدائمة والأطروحات المضادة والتقسيمات داخل شخوصه .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٢١٨ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٢١٩ .

(٢٦) «بعض الكتابات الفرنسية» (باريس ، ١٨٩٠) ، ص ٩ ، ص ٦٠ ، ص ١٩ .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٧١ ، ص ٧٥ ، ص ٨٤ ، ص ٢ ، ص ١٠١ ، ص ٩٦ .

ولكن بشكل أكثر عداء . إن هنكوان يسخر من استكشافاته للمبتذلات من الأمور الأكثر جموداً ؛ ويستمتع بسرد نظرياته السخيفة : «إنه يشرح فتحات الجثث التي يجري تشريحها بفرح الموتى بأنه سيكون لها عيون من خلال الفتحات مثل الضفادع برغبتها في رؤية السماء الزرقاء»^(٢٨) .

وهنكوان إنما ينتمى إلى نقاد عديدين في القرن التاسع عشر ، واليوم من يريد أن يجعل النقد علمياً غير شخصي ومتحرراً من أحكام القيمة ؟ لكن هذه الفقرات وعديد من الفقرات الأخرى تكشف أن هنكوان كان ناقداً ذا قدرة كبيرة على التحليل والمهارة على التشخيص والتحديد الواضح للنوق والحكم وتزكيته لدراسة جمهور العمل الفني، وإن إحساسه بالمعائلة بين البطل الروائي وجمهوره يظل اقتراحاً موحياً فحسب، لكنه يقدم في خطاطية للنقد طريقاً يخرجنا من التفكير العلمي الخالص لدى معظم معاصريه وينقلنا إلى دراسة أدبية «مركبة» تشمل علم جمال وعلم نفس وعلم اجتماع في نسق معرفي يسميه هو علم الإنسان^(٢٩) . ومن وجهة نظرنا جرى تصويره على نحو ضيق جداً كعلم وصفي ، وقد نسي ما يهم بشكل محوري : المعنى ، القيمة ، الجمال ، وهي أمور يجب الاحتقاء بها ، والفرقة بينها نقدياً . وما يستحق الشفقة أن هنكوان لم يعيش فترة طويلة ليطور أفكاره .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ١١١ ، ص ١١٦ ، ص ١٢٠ ، ص ١٢٧ .

(٢٩) «النقد العلمي» ، ص ٢٢ ، ص ٢١١ .

There are no reprints.

Ernest Tissot, *Les Evolutions de la critique française* (Paris, 1890), has a chapter, pp. 325-58.

Edouard Rod, "Emile Hennequin et la critique scientifique" in *La Nouvelle Revue*, 10th year, 55 (1888), 364-83; also in *Nouvelles Etudes sur le XIX^e siècle*, Paris, 1898.

Ferdinand Brunetière, in *Questions de critique*, 1889.

(۵)

فرنشيسكو دی سنجتیس

يعد الإيطالي فرنشيسكو دي سنجنيس (١٨١٧ - ١٨٨٣) الناقد على الحقيقة ؛ إنه يعد الكلاسيكي القومي، والذي أعيد نشر أعماله الهائلة في ثلاث طبعات متنافسة - واحدة حتى على ورق سييء ، وقد ظهرت بثمن يחס من أجل «الناس»^(١) . والناقد وعالم الجمال الإيطالي المعاصر بنديتو كروتشه - وهو أكبر ناقد إيطالي ذي تأثير كبير في القرن العشرين - قد بذل أقصى ما يستطيع لترويج شهرته : لقد أشرف على تحرير وعرض الدفاع الحار عن دي سنجنيس طوال حياته الأدبية المديدة . لقد اعتبره «ناقداً ومؤرخ أدب بلا منافس» ، ورفض مقارنته بلسنچ وماكولي وسانت - بوف وتين ؛ لأنه لا يمكن مقارنتهم به^(٢) . وهناك عبارة محتمة لدى سنجنيس قد ظهرت إلى حين الوجود ؛ فقد أعلن جويسبي بورجيس أن كتاب «تاريخ الأدب الإيطالي» هو «الرائعة الثقافية الإيطالية الكبرى في القرن التاسع عشر»^(٣) . والفيلسوف الإيطالي جيوفاني جنطيله دعا إلى العودة إلى دي سنجنيس كسلاح ماضٍ موجه ضد كروتشه والماركسيين ، وإن دأرسى الأساليب اليوم حاولوا أن يعيدوا تفسير كتاباته لتلائم أغراضهم^(٤) .

ودي سنجنيس خارج إيطاليا غير معروف عملياً ، بل إنه لا يُذكر في التواريخ الحديثة لعلم الجمال ؛ والناقد الإنجليزي سنتسبري في كتابه «تاريخ النقد» يتناوله على نحو خاطيء على أنه مجرد تابع لسانت - بوف^(٥) . وهناك دارس ألماني للأدب الإيطالي في بواكيره هو أنواف جاسباري (١٨٤٩ - ١٨٩٢) درس مع دي سنجنيس في نابولي ، وأعجب به أيما إعجاب ، لكن عمله عن الأدب الإيطالي في بواكيره «تاريخ الأدب الإيطالي» (١٨٨٢ - ١٨٨٨) لا يكاد يظهر له أي نفوذ ؛ حيث إنه - إلى حد كبير - دراسة لغوية وتاريخية ؛ بينما الناقد الإنجليزي أرنجتون سيموندس في

- (١) انظر على سبيل المثال : «دراسات وانتقادات نقدية ومنوعات» (٨ مجلدات ، لايفنغرسال باربون ، ميلانو ، ١٩٣٦ - ١٩٢٨) مع وجود ملاحظات تقترض الجهل المطبق بالتاريخ والأدب .
- (٢) «علم الجمال» (الطبعة الثامنة ، ص ١٩٤٦) ، ص ٤١١ .
- (٣) «دراسة في الأدب الحديث» (ميلانو ، ١٩١٥) ص ٢ .
- (٤) انظر في نهاية الفصل قائمة المصادر والمراجع عن كوتيني وجراثنا وموسكا وسابينو .
- (٥) المجلد الثالث ، ص ٢٩٠ . وسنتسبري لا يمكن أن يكون قد قرأ «تاريخ الأدب الإيطالي» عندما كتب : «إن الشكوى من كتاب (تاريخ الأدب الإيطالي) رغم ما فيه من حسن إلا أنه مجرد حزمة من المقالات» .

الأجزاء الأدبية من كتابه «عصر النهضة فى إيطاليا» حظ على دى سنجتيس لا بسبب آرائه ومعلوماته فحسب ، بل غالباً أيضاً لفقراته الشاملة عن عملية نشر العبارات بشكل مغاير^(٦) .

واقدر نوره برونيتير بكتاب «تاريخ الأدب الإيطالى» تنويرها كله مبيع^(٧) . لكن الترجمة الأمريكية للكتاب (١٩٣١) لم تحدث أى تأثير تموجى رغم أن ف . أو . ماتيو سن قرأه واعترف بدينه له بالنسبة للتفرقة بين المجاز والرمز ، والتي تحيط بكتابه الجميل «عصر النهضة الأمريكى» (١٩٤١) . وهناك رسالة علمية وصفية قدمت فى جامعة كولومبيا عن دى سنجتيس ، وفى الفترة المتأخرة جداً جرت ترجمة المقالات عن دانتى^(٨) ، لكن لا يستطيع الإنسان أن يتحدث عن اهتمام جوهرى بدى سنجتيس خارج إيطاليا .

ولا تكمن أسباب هذا الإهمال فى مكان بعيد ؛ مما يقتضى التنقيب عنه . لقد اقتصر دى سنجتيس فى معظم كتاباته الشاملة على الأدب الإيطالى، والأدب الإيطالى - فيما عدا دانتى قد كف فى غالبية - على نحو غريب بما فيه الكفاية - عن أن يستثير اهتماماً نقدياً فى بقية العالم . زيادة على ذلك ، فإن دى سنجتيس هو بالقطع وطنى إيطالى فى حركة تحرير إيطاليا وتوحيدها فى القرن التاسع عشر ، وهو مهتم اهتماماً عاطفياً بإعادة الميلاد السياسى والثقافى والخلقى لبلده . واقدر تواجد بتابولى والجنوب ؛ حتى إنه يبدو محلياً ودعائياً تعليمياً بالنسبة للمراقب الخارجى . وأسلوبه - وهو فى الغالب ملتو للغاية وتكرارى للغاية - يكون أحياناً بلاغياً بشكل ينقّر الأذان الإجلوسكسونية^(٩) . لكن الأكثر عمقاً أن إهمال دى سنجتيس يجب أن يرجع المصاعب الحقيقية لوضعه والتباسات مصطلحه والتعقيد الشديد لفكره . زيادة على ذلك ، فإن إنجازاه لمركّب يجمع بين النقد والتاريخ الأبنى أمر فريد وعظيم ؛ حتى إنه يجب بذل الجهد لك نسيج تفكيره .

(٦) انظر فى نهاية الفصل قائمة المصادر والمراجع تحت اسمى جاسبرى وأورسنى .

(٧) «مقالات نقدية» . المجلد الثامن ، ص ٦٥ .

(٨) انظر قائمة المصادر والمراجع فى نهاية الفصل تحت عنوان برليز .

(٩) غالباً ما يواجه دى سنجتيس الشعراء الذين يناقشهم أو جمهوره ويبنى بيانات . انظر كتابه :

«تاريخ الأدب الإيطالى» . المجلد الأول ، ص ١٥٣ ، والمجلد الثالث ص ٢٧٧ وما بعدها .

ويؤكد كروتشه وأتباعه عقائد دي سنجتيس الجمالية والتي أرهصت بمكانة كروتشه في عدة نقاط : ذاتية الفن ومفهوم الشكل . ودي سنجتيس نفسه يتصل من أي طموح لصياغة علم جمال . وهو يزعم باعتماده على ما هو عيني ونفوره من أي نسق^(١٠) ، لكنه يتحدث بالفعل - وإن كان بشكل عابر - عن طبيعة الفن . إن الفن له هدف وقيمته في ذاته ، ويجب الحكم عليه بمقياس خاص مستمد من طبيعته^(١١) . وعبارة «ذاتية الفن» تؤكد الفرق بين الفن من جهة والانفعال والأخلاق والعلم والمعرفة التصورية والفلسفة والحقيقة الواقعة من جهة أخرى . إن الفن ليس تعبيراً مباشراً عن المشاعر . «إن الشاعر ليست جمالية في ذاتها . إن الأسى والحب ... إلخ ، طلالاً أنها بلا قوة لتغير وتضفي طابعاً مثلياً على نفسها قد تكون فصاحة في تعبيرها لكن قد لا تكون فنية . وليس الانفعال هو جوهر الفن فحسب ، ولكن لكي يكون قادراً على استثارة الملكة الجمالية يجب أن يكون داخل معيار حق . إن الانفعال لا يجب أن يخلق النفس ويحررها من السيطرة على ذاتها ووقارها ويتسبب في اضطراب تقاضها الباطني»^(١٢) . إن الفن ليس تابعاً للأخلاق ، كما أن «الأخلاق ليست نتيجة ؛ بل هي الشيء المفترض ، وهي السبابة على الفن»^(١٣) . إن الفن ليس فكرة أو مفهوماً ، وليس علماً أو فلسفة في شكل تنكزي . «الاستدلال والشكل العقائدي هما غنى للفن»^(١٤) . «إن الفكر كلفكر خارج الفن»^(١٥) . كما أن الفن ليس محاكاة أو انعكاساً سلبياً للواقع . إنه ليست له وظيفة من ذاته ، وهو يظل دائماً بالضرورة أدنى من الواقع^(١٦) . إن الفن يستهدف الحقيقة ، ولكنه يستهدف الحقيقة الفنية وحدها ، وليس الواقعي ، ونحن لا نستطيع أن نتحدث عن الواقع في الفن «إلا بشكل أنه الواقع الفني وليس الواقع الطبيعي أو التاريخي»^(١٧) . إن الحقيقة التاريخية خارجية بالنسبة للفن . والمفارقات

(١٠) «تكريات : ليتسيانو كتابات جيوفاني» ، ص ١١٢ ؛ «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٦ ، ص ٢٩٨ .

(١١) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ١٧٦ .

(١٢) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢١٠ .

(١٣) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ٤١ .

(١٤) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الأول ، ص ٦٢ .

(١٥) «ليتسيانو والكوميديا الإيطالية» ، ص ٣٢٩ .

(١٦) «الأدب الإيطالي في القرن التاسع عشر» ، المجلد الأول : «السنفرو وماتسوتي» ، ص ٢٨ .

(١٧) المصدر السابق ، ص ٣٦ .

التاريخية غير عادلة . «الاهتمام التاريخي لا شأن له بالشعر ، الذي يمكن أن يتناول حتى الأشياء الغريبة وغير الطبيعية بشرط أن يعرضها بتكوين من شأنه ألا يكون أمامنا وقت للدفاع عن أنفسنا من التحمس ، ونسال : هل هو حقيقي؟»^(١٨) إن الفن بالأحرى هو «ظل ، صورة ، تشابه مع الواقع» ، «إنه الواقع وقد ارتفع إلى الوهم»^(١٩) .

إن الفن شكل ، إنه الشكل بألف لام التعريف ، ولا يجب خلطه «بالأشكال الجزئية» - اللغة ، القاموس اللغوي ، الموضوعات ، الصور- أو الأسلوب^(٢٠) . الشكل هو- بكل بساطة - العمل الفني نفسه ، إنه جوهر فردي عيني ، إنه وحدة عضوية حية . ودي سنجتيس وهو يعزف بتنوع على الأطروحة نفسها يؤكد الوحدة ، كلية العمل الفني ؛ إما بقولنا إن الكل موجود في الأجزاء ومنصهر ومتداخل أو مجرد أنه يعلن أنه حى ، يعلن أنه هو الحياة نفسها^(٢١) . وأحياناً يرسم دى سنجتيس معادلة بين العمل الفني وأعمال الطبيعة^(٢٢) . وفي سياقات أخرى قد يبحث عن التوحد الكامل بين الشكل والمحتوى في العمل الفني الكامل^(٢٣) . وأحياناً ما يتسرب التأكيد إلى أصل الشكل بألف لام التعريف في عقل الشاعر . «هذه السيرة الباطنية تشكل ما يسمى في اللغة العلمية «الشكل» ، والذي لا يجب أن يختلط بالكلمة المشابهة التي يلجأ إليها البلاغيون ويقصنون بها مظاهرها المتضخمة للغاية»^(٢٤) . إن «الشعور الفنان وتلقائيته» هما الشرط الرئيسى لعظمته^(٢٥) . إن الشاعر يبدع بالتخيل «عالماً» شعرياً . وهذا العالم الشعري فوق كل ما هو فردي وما هو عيني . إن الفن «يضفى طابعاً فردياً»^(٢٦) ؛ «على الشعر أن يهبط

(١٨) «الأدب الإيطالي في القرن التاسع عشر» ، المجلد الثاني : «المدرسة الفيروالية والمدرسة الديمقراطية» ، ص ٤٢٤ .

(١٩) «الساندرو مانتسوني» ، ص ٣٦ .

(٢٠) «تكريات» ، ص ١٥٢ ؛ «تاريخ الأدب الإيطالي» ، ص ٢٠١ ؛ «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٢٨٢ .

(٢١) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٢٨ ، ص ٢٦٦ .

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٨ .

(٢٣) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٩١ ؛ «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ٣٦٨ - ٣٦٩ .

(٢٤) «الساندرو مانتسوني» ، ص ٥٩ .

(٢٥) «تكريات» ، ص ١٥٤ - ١٥٥ .

(٢٦) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الثاني ، ص ٢٢٠ .

للأرض ويضطلع بالجسم البشري»^(٢٧). وحتى دانتى عليه «أن يضفى طابعاً وثيقاً»^(٢٨). إن العينية والفردية هما عند دى سنجيتيس ليسا مجرد صفتين للعمل ككل ؛ بل هما يصلحان - على سبيل المثال - للشخص الخيالية ، إن الطابع الشعري يجب أن يكون دائماً «القاضى كقاضٍ ، الكاهن ككاهن ، الجندي كجندي ؛ وعلى هذا النحو يمكن السر الكلى للإبداع الفنى»^(٢٩). ومن ثم فإن دى سنجيتيس يرفض رفضاً تاماً الرأى القائل إن «التمط» هو ذروة إبداع الفن . وعنده لا توجد فى الشعر أنماط بل أفراد فحسب . «إن القول بأن إخيل هو نمط للقوة والشجاعة ، وأن تريستيس هو نمط الجبن هو قول غير صحيح ؛ حيث إن هذه الصفات قد يكون لها تعبيرات لاتناهية فى الأفراد. إن إخيل هو إخيل وتريستيس هو تريستيس»^(٣٠). ويمكننا القول بأقصى ما عندنا إنه قد يسمح للنمط بأن يكون شكلاً ميكراً للفن ، إنه مهدء»^(٣١) أو ربما نتيجة عمل التحلل الذى يتحقق بالزمن؛ حيث يرتد أفراد مثل دون كيشوت وسانكوياترا وطرطوف وهاملت إلى مجرد أنماط فى التخيل الشعبى^(٣٢) . لكن الفن الحقيقى هو دائماً فردى ويبدع أفراداً . ومن ثم ، فإن المجاز والرمزية والتشخيص كلها أمور غير فنية . إن المجاز يجرى التنديد به ؛ لأنه لا يوجد « نفاذ متداخل بين المصطلحين . إن الفكرة لاتكون قد هبطت فى الصورة ، والمشخص لا يكون قد هبط فى الشخصى»^(٣٣) . «المجاز يموت والشعر يولد»^(٣٤) ، هى صيغة قديمة يصر عليها دى سنجيتيس طوال كتابه عن «تاريخ الأدب الإيطالى» .

ولما كان الفن إبداعاً تلقائياً ؛ فإن دى سنجيتيس يرفض أى حكم يصدر على أساس الخطط أو النظريات أو مقاصد المؤلف . «أن تقول هذا شيء ، وأن تفعل هذا شيء آخر»^(٣٥) . وعلى المرء أن «يميز العالم المقصود والعالم المؤثر - ما أراده الشاعر

(٢٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٩٢ .

(٢٨) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ٦٧ .

(٢٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٨٨ .

(٣٠) «نكريات» ، ص ١٧٢ .

(٣١) «ليتسينانو عن الكوميديا الآلهية» ، ص ٢٥٤ .

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٥٠ .

(٣٣) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ١٦٦ .

(٣٤) «ليتسينانو عن الكوميديا الآلهية» ، ص ٢٥٢ .

(٣٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ١٧٢ .

وما صنعه»^(٣٦). وهكذا فإن «أسلم وأقطع منهج هو أن ننظر إلى الكتاب نفسه وليس إلى مقاصد المؤلف»^(٣٧).

إن هذه الجماليات الخاصة بالعمل الفني المفرد والعيني والعضوي حيث لا يمكن التمييز على نحو مثالي بين الشكل والمحتوى وقد أبدعته عبقرية في فعل من أفعال التخيل يمكن مضاهاتها بنظرية مماثلة للنقد . إن دى سنجتيس يميز ثلاث مراحل في الفعل النقدي : الأول فعل الخضوع للنص ، أي الاستسلام للانطباعات الأولى ؛ ثم إحياء النص ؛ وأخيراً الحكم . وهو يقول إن النقد يجب ألا «يزيف أو يدمر أصالة مشاعري» . وفي المسرح علينا أن ننسى أرسطو وهيجل ، علينا أن نبكي ونضحك ، علينا أن نكون أناساً بسطاء . «ويمثل ما أن فن الشعر لا يمكن أن يحل محل العبقرية ، فكذلك النقد لا يستطيع أن يحل محل النوق ، والنوق هو عبقرية الناقد . ويمثل ما يقول المرء إن الشعراء يولدون بالفطرة فكذلك النقاد يولدون بالفطرة : في الناقد يوجد نوع من العبقرية يجب أن يكون هبة من الطبيعة»^(٣٨) . على الناقد أن يوجد نفسه مع الفنان والعمل الفني ، بل عليه أن يبدعه من جديد ، عليه أن «يعطيه حياة ثانية ، ويقول بالزهر الذي كان عند الفيلسوف الألماني نيتشه : إنني أبداع الرب»^(٣٩) . ودى سنجتيس بمصطلحات أكثر رزانة يريد من الناقد «أن يفعل ما قد يفعله الشاعر ، فيعيد صياغته بطريقته بوسائل أخرى»^(٤٠) . وإعادة الصياغة هذه تجرى تصورها على أنها انتقال من اللاشعور إلى الشعور . «النقد هو الوعي أو عين الشعر ، العمل التلقائي نفسه للعبقرية وقد أعيد إبداعه كعمل تأمله النوق ولا يجب تفكيك الكون الشعري ، إنه يجب أن يظهر الوحدة نفسها ويصبح عقلاً ، وعياً ذاتياً ... إنه التصور الشعري نفسه منظوراً إليه من وجهة نظر أخرى .. إنه إبداع أعيد التفكير فيه أو جرى تأمله»^(٤١) . لكن هذه الولادة الثانية لا يجب أن تكون أمراً متعسفاً . «النقد لا يبدع ؛ إنه يعيد الإبداع ، إنه يعاود الإنتاج» .

(٣٦) «تاريخ الأدب الإيطالي» . المجلد الأول . ص ١٦٩ .

(٣٧) «الساندور ومانتسوني» . ص ٤١ .

(٣٨) «دراسات تقنية» المجلد الأول . ص ٣٠٦ - ٣٠٧ .

(٣٩) «دراسات تقنية عن بترارك» . ص ٧ .

(٤٠) «دراسات تقنية» المجلد الثاني . ص ٩٠ .

(٤١) «المصدر السابق» . المجلد الأول . ص ١٢٥ .

إنه يجب أن يصبح «علماً» أو «علماً فائقاً» ، رغم أن دي سنجتيس يتحدث عنه أيضاً كشكل من أشكال الفن « باعتباراه العلم الذي قد جرى فهمه»^(٤٢) . بل لقد حدث أن دي سنجتيس اعتقد أن الناقد « هو مؤدٍ على أساس المائلة مع الممثل ... إن الناقد يلتقط مقاطع قليلة ويغوص في الكلمة كلها » . الناقد والممثل «لايعيدان بكل بساطة إنتاج العالم الشعري بل يجعلانه متكاملًا ، ويملآن ما فيه من فجوات»^(٤٣) .

وراء هذا التجدد للإبداع سواء انتقل إلى الوعي أو أنه فعل من كلمات الشاعر يوجد الحكم النقدي النهائي . «بعد أن يكون الناقد قد اكتسب وعياً جلياً بالعالم الشعري فإنه يستطيع أن يحدد وينسب إليه مكانته ويعزو إليه قيمه . وهذا هو بالضبط ما يسمى (إصدار حكم) أو (ممارسة النقد)»^(٤٤) . على الناقد أن يحدد «القيمة الباطنية للعمل الفني» و «ليس ما هو مشترك مع الأزمنة أو مع مدرسة من المدارس الأدبية أو مع السابقين عليه ، بل هو ما يملكه مما هو فريد ولا يمكن استبداله»^(٤٥) . ودي سنجتيس لا يعترف في الفن بالعبقريّة المتوسطة القيمة : «لأنه لا يوجد شيء حي نوعاً ما ، إنه إما حي وإما ميت ؛ هناك الشاعر واللاشاعر أي العقل الخالص»^(٤٦) .

ويستطيع المرء أن يتبين السبب الذي دفع الفيلسوف الإيطالي كروتشه إلى القول بأن دي سنجتيس هو المبشر الرائد به . ويؤكد كروتشه أيضاً على ذاتية الفن ، على العمل الفني الفريد العيني الفردي الذي ليس مفهوماً أو الفكرة أو النسخة من الواقع ؛ كما يتصور النقد على أنه توحد مع العمل الفني ، وهو الذي يميز بين ما هو حي وما هو ميت ، يميز بين ما هو شعر وما ليس بشعر . وهذه المعتقدات عند دي سنجتيس مغفلة على نحو كافٍ لرفض أي محاولة تجعله «مادياً» أو حتى مبشراً بعلم الجمال الماركسي . لكن هذه العقائد ليست جزءاً من نسق مثلاً هو الحال عند كروتشه : لا توجد استمرارية بين الفن والحدس العادي عند دي سنجتيس ؛ لا توجد تفرقة

(٤٢) «جياكومو ليوباردى» ، ص ٢٨٣ - ٢٨٤ .

(٤٣) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ٦٩ .

(٤٤) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٨١ .

(٤٥) «دراسات نقدية عن بترارك» ص ١٠ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ١٩ - ٢٠ .

صارمة بين الأدب والشعر ، لا يوجد توحيد الحدس مع التعبير والشعر مع الفنانية ، لا يوجد رد للنقد إلى تحديد المشاعر ، وليس هناك رفض للإمكانية الخاصة للتاريخ الأدبي . بل بالعكس فإن دى سنجتيس المدافع عن ذاتية الفن يمكن وصفه بالأحرى كصاحب نزعة خلقية يرعى الأدب وهو مشحون برسالة اجتماعية عالية ، ويرمز إلى سيروية تاريخية عظيمة . والناقد الذى عليه أن يحدد عبارات الحياة والموت هو بالفعل يرى أن كل عمل فنى مبرر فى مكانته ، وأن هناك حاجة مميّنة إليه كبيراً كان أم صغيراً وبشكل لا يمكن التهرب فيه . والذى يروج لهذه «النزعة الشكلية» إنما يتدع بالفعل خطاطية كلية للصراعات بين المحتوى والشكل وسلسلة كلية من المصطلحات التى تصف المراحل المختلفة وجوانب العمل الفنى .

إن دى سنجتيس ليس صاحب نزعة واحدة أو ليس مثالياً بالمعنى الذى عند كرويتشه . ومبحثه المعرفى واضح أنه ثنائى ، وهو بصفة عامة مصطبغ بصبغة الفيلسوف الألماني إمانويل كانت : الذات إنمّا ترتب عالماً موضوعياً^(٤٧) . إن الفنان لا يبدع (من العدم) . وبالرغم من عبارات عارضة عن العبقرية الإبداعية ، فإن الشاعر عند دى سنجتيس لا يشبه الرب المسيحى ، بل هو يشبه بالأحرى (الصانع) عند أفلاطون ، هذا الصانع الذى يفرض النظام على الفوضى ، يفرض النظام على السديم ، يفرض النظام على العماء . وادى دى سنجتيس مادة موجودة قبل الفن رغم أنه يصرّ على أن المادة تصبح مبتذلة فى الفن وإن أى مادة يمكن أن تصبح فناً . «إن كل شيء هو مادة الفن»^(٤٨) . «لا يوجد شيء فى الطبيعة لا يمكن أن يصبح فناً»^(٤٩) ، وحتى المحتوى اللا أخلاقى والعبث والطائش يمكن أن يصبح شكلاً ، ومن ثم يصبح خالداً^(٥٠) . والقبح ليس فحسب موضوعاً محتملاً للفن ، بل إنه مفضل بالفعل على الجميل ؛ حيث إن

(٤٧) يجب تأكيد هذا ضد المحاولات الحديثة عند الماركسيين لجعل دى سنجتيس مائياً . إن الفن عند دى سنجتيس ليس مرآة للتطور الاجتماعى ، أننى من الواقع . لا يجب على الفن أن ينتج أنماطاً كما يطالب النقد الماركسى . وما هو مشترك بين الماركسية ودى سنجتيس يمكن تفسيره ببساطة بالسلب المشترك فى الهيكلية والاهتمام المشترك بواقعية القرن التاسع عشر .

(٤٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ٢٨٨ .

(٤٩) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ١٨٤ .

(٥٠) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١٨٥ .

«الجميل ليس إلا نفسه ، والقبح هو نفسه وعكسه»^(٥١) . وهو في نفوره ضد الكلاسيكية الجديدة التجريدية ومثالها الأجوف يذهب دى سنجنيس بعيداً ؛ فيقول إن تاييس (الموس المائة بشكل مقتضب في قسم «الجسيم» من «الكوميديا الإلهية» لدانتى في الفصل الثامن عشر) «أكثر حيوية وشاعرية من بياتريس طالما أنها مجرد مجاز» . وإن إياجو في مسرحية «عطيل» لشكسبير هو «واحد من أكثر المخلوقات جمالاً في العالم الشعري»^(٥٢) . ومفيستوفوليس متفوق على فاوست ، والجسيم متفوق على الفريوس . والمرأة الفاضلة ليست موضوعاً حسناً للشعر^(٥٣) ؛ حيث إن الكمال والمثال عند دى سنجنيس هو تجريد ، ومن ثم فهو غير شعري . إن الشاعر يفرض الشكل على المادة ، ولكنه يوجد في الغالب صراع بين المادة أو المحتوى والشكل . ويطرح دى سنجنيس مسلمة هي الوحدة الكاملة للشكل والمحتوى ، ولكن كنوع فحسب لتحديد المفهوم ، لتحديد ما هو مثالي . والتوحيد له نتائج في أنه يساوي بين المحتوى والشكل ، ويجعل المصطلحين تبادليين . «كما أن المحتوى يكون هو الشكل»^(٥٤) . «في الشعر لا يوجد حقاً شكل ولا يوجد محتوى ، ولكن على نحو ما في الطبيعة الواحد هو الآخر» . ودى سنجنيس بشكل متناقض ظاهرياً يخلص إلى أن «الشاعر العظيم يُقْنى الشكل حتى إنه يكون هو نفسه المحتوى»^(٥٥) . «المحتوى لا يجرى إهماله . إنه يظهر مرتين في النقد الجديد (أى عند دى سنجنيس) : أولاً كشئ طبيعي أو كشئ تجريدي كما كان ؛ والمرة الثانية كشئ قد أصبح عليه»^(٥٦) . وعادة ما يعمل دى سنجنيس لا بتوحيد المصطلحين بل بصراع بينهما . إن المادة يمكن أحياناً أن تكون مقاومة ؛ حتى إن الشاعر يفشل في إخضاعها . وفي «الكوميديا الإلهية» لدانتى تبقى هناك «قاعدة تجريدية ومتحذقة تقاوم

(٥١) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، من ١٨٥ ، ولابد أن دى سنجنيس قد عرف كارل روزنكرانتس وكتبه عن علم الجمال (١٨٥٢) أو المناقشة المستفيضة في كتاب «علم الجمال» من تأليف ف . ت . هيرش (روتلنجن ، ١٨٤٦ - ١٨٥٧) ، المجلد الأول ، من ٢٣٦ وما بعدها . المجلد الثاني ؛ من ١٤ ، من ١٧ ، المجلد الثالث ، من ١١٨٧ - ١٩١٠ .

(٥٢) «دراسات نقدية عن بترارك» ، من ٢٠ .

(٥٣) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الأول ، من ١٨٥ ؛ «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، من ٢٤٦ .

(٥٤) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، من ٢٦٨ في الهامش أسفل الصفحة حيث الملاحظات .

(٥٥) «دراسات نقدية عن بترارك» ، من ٩١ .

(٥٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، من ٢٦٨ .

كل جهود التخليل»^(٥٧) . وعند الناقد الفييرى «المحتوى السياسى والأخلاقى ليس مجرد دافع أو مناسبة للتشكل الفنى ؛ بل هو جوهره ، وهو يحيط به ، ويستغرق العمل الفنى»^(٥٨) . وفى القرن الثامن عشر «فإن المحتوى يظهر لأكفن وقد تشكل من قبل وتبدل ، بل كما لو كان قد انفصل عن الفن ، أصبح خارجياً متفوقاً على الفن»^(٥٩) . والمحتوى يجرى تصويره أحياناً على أنه موجود بشكل مستقل وهو يتطلب شكله . «عندما يوجد المحتوى فإنه يطرق الباب ويعاود الطرق ، وعلى المدى الطويل يشق طريقه ويبدع شكله»^(٦٠) . ولكن ، كما يحدث فى الغالب ، فإن الشكل يصبح - بشكل ما - مستقلاً غير عابئ بأى محتوى ، «مجرد اللعب الخالص للأشكال»^(٦١) . وفى أحيان أخرى فإن المحتوى والشكل يجرى التفكير فيهما على أنهما فى حالة حرب داخل العمل الفنى نفسه . ويقال لنا إن عند ليوباردى توجد «ثنائية منفصلة للمحتوى والشكل»^(٦٢) أو يوجد «انقسام باطنى فى شكله الشعرى» مما يعطى طابعاً درامياً لفنانياته : «الضحك والدموع ، الحياة والموت»^(٦٣) . ويقر دى سنجتيس بأن العمل الفنى لديه ذريعة ، فبشتى الطرق توجد «صفحة بيضاء» يستطيع الشاعر أن يكتب عليها ؛ «إنها بالأحرى رخام تشكل من قبل وجرى نحته ، وهو يحتوى مفاهيمه وقوانينه الخاصة بالتصوير . والصفة الرئيسية العبقرية هى أن نفهم ذريعتها»^(٦٤) . إن الذريعة هى «مادة مشروطة ومحددة فى ذاتها بفضل شاعريتها نفسها ؛ أى بفضل مفهومها ، بفضل أجزائها ، بفضل شكلها ، بفضل أسلوبها»^(٦٥) . ودى سنجتيس حتى ينقد القصيدة بسبب أن المؤلف «لم يعبأ بجدية بذريعتها»^(٦٦) . إن المحتوى أو الذريعة أو ما يمكن أن نسميه الأطروحة

(٥٧) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٦ .

(٥٨) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٢ .

(٥٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ١٤٢ .

(٦٠) «المدرسة الليبرالية والمدرسة النيبقراطية» ، ص ٦ .

(٦١) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٤٩ .

(٦٢) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٥٥٥ .

(٦٣) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢١٦ .

(٦٤) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ١٧٧ .

(٦٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٧٦ .

(٦٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٩١ .

يوأد «الموقف» . «إن المادة فى الوضع العينى والمحدد تتطلب طابعاً ، تصبح (موقفاً)»^(٦٧) . والموقف يقضى إلى «وحدة التصميم ، يقضى إلى البناء واتفاق الأجزاء وتلاحمها معاً» . «إنه يحدد المظهر ، يحدد أسلوب (العمل الفنى)»^(٦٨) . وأحياناً يشير الموقف إلى الشخصية ، إلى نفس الشاعر^(٦٩) . ونحن نجد «الموقف» فى سياقات أخرى يبدو أنه مجرد مرادف للشكل العضوى العبقري . «إن القصائد التى لاتصدر من النفس ، من الداخل ، بل هى نتاج ألى ومصطنع ليس فيها (مواقف) ، ومن ثم ليس لها شكل بالمعنى الحى للكلمة»^(٧٠) ، ولا نجد إلا فى أحيان نادرة جداً أن المصطلح يعنى شيئاً أكثر خصوصية . بل حتى ليقال لنا إن الموقف الخاص «غير جمالى وعاجز عن أن يكون ممثلاً لشيء»^(٧١) . بل إن «المقابر» التى ألفها فوسكولو «فيها موقف غنائى أصيل» ، وتظهر «نفساً فى ظرف محدد ، وتطلق للحركة عالمها الباطنى» ؛ وعلى العكس من هذا عمله «الغفران» ، فإنه يعطى تاريخاً وميتافيزيقيا لعالمه الباطنى ، ويفقد ببساطة - «الموقف» ، العينية ، ويكف عن أن يكون شعراً^(٧٢) . إن المصطلح هو - بكل بساطة بديل عن الشكل ، أو الوحدة ، أو الفردية ، أو العينية . وهو صادر عن كتاب «علم الجمال» لهيجل ، ففيه ما هو مثالى يجرى بحته باعتباره صفة من صفات الفعل^(٧٣) . وما تضمنه من ثبات وكيان ثابت لا يكاد يفيد الأعمال الفنية الأكثر تعقداً ، ودى سنجتيس نفسه لا يستخدمه بتوسع إلا فى «مقال عن بلوتارك» ؛ حيث يجرى مسح «المواقف» الخاصة بالسوناتات المختلفة والشعر الغنائى الإيطالى (الكانزونى) أو (إذا استخدمنا مصطلحاً أكثر ألفة) يصنف القصائد حسب الأطروحات . ويصعب أن نتبين السبب الذى يوجب على المصطلح استخلاصه حديثاً باعتباره اكتشافاً كبيراً محورياً فى التطبيق النقدى عند دى سنجتيس وقادراً على مزيد من التطبيق^(٧٤) .

(٦٧) «الساندرو مانتسونى» ، ص ٢٧ .

(٦٨) «فكريات» ، ص ١٢٤ .

(٦٩) «دراسات نقدية» ، انظر : المجلد الأول ، ص ١٢٧ .

(٧٠) «دراسات نقدية عن بقرارك» ، ص ١٠١ - ١٠٢ .

(٧١) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٩ .

(٧٢) المصغر السابق ، المجلد الثالث ، ص ١٠٦ .

(٧٣) «محاضرات علم الجمال» ، بإشراف جلوكز ، المجلد الأول ، ص ٢٤٢ ، ص ٢٦٨ ومابعدها ،

ص ٢٧١ - ٢٧٢ ؛ وعن الموقف الغنائى ، المجلد الثالث ، ص ٤٣٨ .

(٧٤) انظر فى نهاية الفصل المصادر والمراجع تحت اسم كويتينى . وعن «الموقف» انظر أيضاً بيتنى

وأورسينى .

ويتحدث دى سنجتيس بتكرار أشد عن العمل الفني على أنه «عالم» خاص ويناقش الشخصيات الخيالية في إطار التعارض بين المثالي والواقعي ، بين الخاص والعالم، بين الصورة والصورة الذهنية. ودى سنجتيس دائماً ما يندد بالمثال التجريبي ، «المثال الميت الكامل» ، لكنه يدافع عن المثالي الذي ينفذ إلى الواقعي وينصهر معه ويتداخل فيه^(٧٥) . يعجب بما عند مانتسوني من صهر المثالي والواقعي . ونجد عند زولا «مشاعر حياة عن المثال الإنساني والتخيل البناء والمثل القوي» الذي يجعل منه فناً^(٧٦) . إن الشخصية الخيالية في الفن يجب أن «يكون لها طابع خاص مميز لها - فريدتها يجب اعتناقها ! ولكن بدقة شديدة كلما كانت الشخصية أكثر فردية ازداد المثال المتجسد فيه كمالاً . وكل فرد له مثاله، حتى العصابات في «خطبة العروس»^(٧٧) . وعلى عكس تأكيد العادي على ما هو فردي وفريد عينياً يتبين دى سنجتيس في العالم أن الشعراء العظام مثل دانتي وليوباردى «برفع مشاعرهم إلى الدلالة العامة ينجحون في أن يدمجوا في شخصية واحدة ما هو في روحهم أكثر فردية وصميمية مما هو في المفهوم الخارجي والمجرد»^(٧٨) .

والأكثر تكراراً أن دى سنجتيس يؤكد أن «الصورة هي الميدان الحق للشاعر»^(٧٩) . بل حتى الأسمى من «الصورة» «الصورة التخيلية» ، والتي يميزها دى سبنجتيس أحياناً عن الصورة العادية على أساس أن هناك نوعين من التخيل : التخيل الأدنى الذي هو ألي وتحليلي ، والشطح الخيالي الأسمى الذي هو عصري ومركب^(٨٠) . ولقد حدث أن عرّف «الصورة التخيلية» على أنها «تلك الصورة المصطبغة بصيغة روحية ، إنها نصف الواقع ذاك»^(٨١) . وهو يتخذ الرواية الثرية «فيلوكولو» لبوكاشيو لأنها تعطي لنا الصورة ،

(٧٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٥٧ .

(٧٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٢٦٨ .

(٧٧) «السانترو ومانتسوني» ، ص ٦٦ .

(٧٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٢٧ .

(٧٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٠٢ .

(٨٠) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الأول ، ص ٦٤ - ٦٥ ، والتفرقة مصدرها شلنج وجان بول ول . شلنج وميجل ، والمصطلحات انقلبت عند كواودج . يراجع المجلد الثاني من كتابنا هذا عن «تاريخ النقد الأدبي الحديث» .

(٨١) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الأول ، ص ٦٩ .

وليست «الصورة المتخيلة» ، أى تلك الأمور الكامنة خلف المعانى والظلال ؛ مما يعطينا الشعور وموسيقى الأشياء»^(٨٢) . وهو يندد بجورانسى^(٨٣) بسبب «نقص الحدس المباشر والصريح بالصورة المتخيلة»^(٨٤) ؛ ومن ثم فإن الشاعر الحقيقي تهيمن عليه صورته المتخيلة ، ويعيش فى هذا العالم الخاص بالشطح الخيالى، والذى يجب أن ينسى نفسه فيه ويدل أن يقول لمخلوقه الذى أبدعه : «انهض وامش: ... تاركاً كل حريته كشخص» ؛ فإن جورانسى هو مؤلف رواية تاريخية سيئة عن بياتريس سنسى يقول : «أنت عملى : أنت تنتمى إلى»^(٨٥) . ومن ثم فإن «الصورة المتخيلة» يبدو أنها معادلة للشخصية المتخيلة الناجحة التى يجب أن تعيش حياتها ، يجب أن نراها على نحو موضوعى .

ويفضل دى سنجتيس الفن الموضوعى على الفن الذاتى ، يفضل التخيل غير الشخصى عند هوميروس أو أريوستو على «سلوك» الشعراء الذاتيين مثل بترارك أو تاسو . والسخرية بمعنى تدمير الوهم ينالها تنديد دى سنجتيس على نحو ما كان عند هيجل . «فى هذا التشبيه بين الحضور والوعى بما هو واقعى ؛ بين إبداعات العبقرية يوجد الجانب السلبي للفن ، بذرة تفككه وموته»^(٨٦) . ويبدو هوميروس أيضاً فى نظر دى سنجتيس شكلاً فنياً سليماً . إن «له - حسب معناه - تدمير الحد ، مع الوعى بذلك التدمير . إنها المشاعر التى لا يكون بالنسبة لها شئ حقيقى أو جاد ، وأن كل رأى حسن شأنه فى هذا شأن أى شئ آخر»^(٨٧) . وحتى ما هو كوميدى لا يوضع فى مرتبة سامية مع الفن الأرقى . فهو فى تصنيف لأشكال الكوميدي فى «الجحيم» لدانتى يحاول دى سنجتيس أن يؤسس نوعاً من سلم الترقى الكوميدي وفى أدنى السلم الهزلية الماجنة ، والكاريكاتور على أنه أعلى شكل . ولكن الأعلى من كل أشكال الكوميدي تجده فى «الاستهزاء» وهو مصطلح استخدمه عالم الجمال الألماني فيشر

(٨٢) المصدر السابق . المجلد الأول ، ص ٢٩٩ .

(٨٣) فرنشيسكو بومينيكو جورانسى (١٨٠٤ - ١٨٧٢) : سياسى وزعيم إيطالى له روايات تاريخية

(المترجم) .

(٨٤) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٣٣ .

(٨٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٤ .

(٨٦) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ٤١٦ .

(٨٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٤٨ .

ليعنى به «السخرية التي تبديد» ، «إنها الباب الذى من خلاله نسير ظهورنا للكوميدي وندخل ثانية إلى الشعر العظيم»^(٨٨) . إن الاستهزاء يجب أن يستهلك نفسه ويظهرها ، يجب أن يصبح غضباً غير شخصي ، والجدية والعاطفة والتراجيديا هي عند دى سنجتيس أعلى أشكال الفن .

ولا يعبأ دى سنجتيس إلا قليلاً بالفروق التقليدية بين الأجناس الأدبية ، نظراً لأنه يلج دائماً على ما هو فردي وجزئي ضد ما هو عام وكلي . لكنه لا يرفض المقولات الرئيسية الثلاث : الشعر الغنائي والملحمة والدراما ؛ والأنواع التقليدية مثل : الأنشودة الرعوية والمرثية والهجائية . وهو يتعامل دائماً بمصطلحات إما أنها وجهات نظر سيكولوجية أساسية أو أشكال تاريخية . والملحمة عند دى سنجتيس هي الشكل الفني الأقدم . وهي تستمد حياتها من المحور الصممي للأمة^(٨٩) . وتتضمن تاريخاً تراشياً وجوياً اجتماعياً الذي يعيش فيه الشاعر . و«أوجواينو» لدانتى تعد ملحمة ، «ملحمة بدائية ومتكاملة لم يتسلل إليها بعد الشعر الغنائي والدراما»^(٩٠) . و«نابليون في قصيدة مانتسوني ساعة موته» (الخامس من مايو) هي أيضاً ملحمة^(٩١) . و«فارنات» «لاتزال هي المادة الملحمية للإنسان ، لا ما هو درامي . والفصاحة والحياة الباطنية للنفس هما الشيطانان المفقدان»^(٩٢) ، ومن ثم فإن الدراما تعنى عند دى سنجتيس الشكل الأعلى للفن حيث إنها فعل ، حرية ، شخصية حرة . «بدون الحرية الإنسانية فإن الشعر - إن لم نذكر الدراما - يتحطم»^(٩٣) . والضرورة تعطي الحرية ، هي عند دى سنجتيس دائماً «النثر» . وإن الشيطان الذي تجمد في بحر الثلج في أسفل الجحيم هو «شخصية نثرية تماماً»^(٩٤) . والشعر الغنائي - عند دى سنجتيس - هو المرحلة الأخيرة الفن . «الفن يموت في اللكنة الغنائية ، في التهيئة الموسيقية . إن ما هو

(٨٨) عن «الاستهزاء انظر : ف . ت . فيشر : «عالم الجمال» (روتلنجن ، ١٨٤٦) المجلد الأول ،

ص ٤٢٨ - ٤٢٩ .

(٨٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ١٨٤ .

(٩٠) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٤٤ .

(٩١) الساندر ومانتسوني ، ص ١٥ .

(٩٢) «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ٢٠٦ .

(٩٣) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ٢٢ .

(٩٤) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٦ .

غنائى والموسيقى هما الشكلاان الأخيران للفن»^(٩٥) . وكل التاريخ الأدبى يجرى النظر إليه فى إطار المقولات الكبرى : الملحمة والدراما والشعر الغنائى ، ولكن مع ترتيب مغاير بالمقارنة مع هيجل تأتى الدراما فى المرحلة الأخيرة . ولكن أشكال الأجناس الأدبية الصغرى نادراً ما يجرى بحثها عند دى سنجتيس ، ولا نجد إلا السوناتا هى التى يفرد بها بمعزل باعتبارها «قصيدة مدى زمنها ربع ساعة» ، مشابهة للفن المكانى الذى له ميزة أنه «قادر أكثر على رصد المتأنى لا المتتابع»^(٩٦) .

ولكن مثل هذا التأمل عن الشكل الخارجى نادراً ما يكون حقيقياً . ويجد المرء ملاحظات عرضية عن تأثيرات الصوت أو عن دور التركيز على المقطع السادس أو السابع فى السوناتا التى يكتبها بترارك أو عن القصيدة العشرية المقاطع الإيطالية عند بارشا^(٩٧) أو عن اختفاء الإيقاع والمقطع فى «المقابر»^(٩٨) لفوسكولو . وهناك فقرة شهيرة جداً عن الفترة الكلاسيكية عند بوكاشيو تقتضى تناقضا فى الشكل والمحتوى : إن عالم بوكاشيو «سيصبح مما لا يُحتمل ، وسيكون مقرزا على نحو عميق ، لكن الفن يكسو عريه فى تلك الأشكال اللاتينية الجميلة مثل النقاب الشفاف» ، الذى تطيرهُ الرياح العنيفة»^(٩٩) . والأكثر من هذا تكراراً عند دى سنجتيس أنه يدرك وحدة المحتوى والشكل ، وحدة الموضوع أو المادة والأسلوب ، لكى يتجاهل المصطلح الثانى من الثانية . إن الأسلوب «لايجرى تشييده وإقامته قبلياً ، إنه نتيجة طريقة مطروحة للتصور والشعور والتخيل»^(١٠٠) . إنه ليس «ظاهرة معزولة تعسفية» ، إنه «ارتباط صميمى مع التصميم الكلى للتأليف»^(١٠١) . غير أن دى سنجتيس يعارض بشدة القول بالذهاب إلى أن «الأسلوب هو الإنسان» ، إنه بالأحرى «الذريعة» ، الشئ» ، مادة

(٩٥) المصدر السابق ، المجلد الثالث ، ص ٢٨٥ .

(٩٦) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٨٨ .

(٩٧) جيوفانى بارشا (١٧٨٢ - ١٨٥١) : شاعر إيطالى نفى إلى إنجلترا وفرنسا وألمانيا لنوع سياسة (١٨٢١ - ١٨٤٧) له «بيان الحركة الرومانسية فى إيطاليا» (١٨١٦) وله قصائد سياسية ووطنية ومجموعة من الغنائيات (المترجم) .

(٩٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٠٢ ؛ «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٩٣ ؛ «المدرسة الليبرالية والمدرسة الديمقراطية» ، ص ٤٤٩ - ٤٥٠ ؛ «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ٤٠١ .

(٩٩) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الأول ، ص ٣٤٤ .

(١٠٠) «السانترو مانتسونى» ، ص ٨٥ ..

(١٠١) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٤ .

الموضوع ، التعبير الذى يستمد جوهره وطابعه من الشيء الذى يريد التعبير عنه»^(١٠٢) . وبالنسبة لـدى سنجتيس ، فإن الشكل الخارجى والأسلوب لا يمكن التمييز بينهما من الناحية المثالية . «إن الشكل هو المرأة التى تجعلك تنتقل مباشرة إلى الصورة ، حتى إنك لا تلاحظ أن هناك زجاجاً بينكما»^(١٠٣) . هذه الشفافية الخاصة بالشكل تقوم فيما تقوم به من عملية إفناء ، عندما تصبح مرحلة انتقال بسيطة ولا تجذب العين لنفسها . إنها مثل المرأة التى تتوقف عندها عند الزجاج ... إنها الشفافية . «إن الماء الشفاف ماء يسمح لك كما لو أنه ليس قائماً - أن ترى الأعماق . الشكل الشفاف يسمح للموضوع بأن يبرز منه دون أن أن يجذب انتباه القارئ»^(١٠٤) . ومن ثم فإن الموضوعية هى عدم حسية الشكل ، إنها «المحاكاة» غير المشوهة . «إن شعار الفن الجاد هو : دعونا نتحدث قليلاً إلى أنفسنا ، ودعوا الأشياء تتحدث كثيراً ؛ فلندع الأشياء تنطق»^(١٠٥) . ونحن نجد ثناء كبيراً عندما يقول لـدى سنجتيس عن ليوباردى إنه «ينسى الكلمة» ، «فالكلمة عنده ليست إلا أداة ... إنها وسيط شفاف فيه ينعكس الفكر بكل شفافيته وجلالة»^(١٠٦) . ولـدى سنجتيس يرى من خلال الزجاج . وصاحب النزعة الشكلية، ذو الأسلوب الذاتى يدرس بالفعل المشاعر والشخوص ، الذرائع والمواقف ، والشكل عند لـدى سنجتيس هو حقا الشكل الداخلى ، أو التشكل الباطنى، وهو مصطلح يتأرجح فى التراث الأفلاطونى الجديد بين معنى «الفكرة» الأفلاطونية ومبدأ التشكل الأرسطى .

وبالمثل ، فإن عالم الجمال الذى يدافع عن ذاتية الفن يرفض نظرية الفن للفن باعتبارها «صيغة متطرفة» . ومن الحق أنها فقط بالمعنى الداهب إلى أن الفن هو هدف الفن . «إن الطير يفرّد لـكى يفرّد ، جيداً ورائعاً . لكن الطير المفرد يعبر عن ذاته الكلية وغرائزه واحتياجاته وطبيعته . والإنسان المفتى - بالمثل - يعبر عن نفسه الكلية ، ولا يكفى أن يكون قنناً ؛ بل يجب أن يكون إنساناً»^(١٠٧) . وطوال أعمال لـدى سنجتيس يُطرح

(١٠٢) «مذكرات» ، ص ١٢٨ .

(١٠٣) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٩٣ .

(١٠٤) «شعر الفروسية وكتابات متنوعة» ، ص ٩٤ .

(١٠٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٦ .

(١٠٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٤٠ .

(١٠٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٦٨ من الملاحظات أسفل الصفحة فى الهامش .

الإنسان الكلى مقابل الإنسان الجزئى ، «الشاعر» مقابل «الفنان» . ومثاله هو نوع من النزعة الإنسانية حيث لا يلعب الفن سوى دور ثانوى بالنسبة لمساعى الإنسان للوصول إلى المثل العقلانية والأخلاقية والبنية والفلسفية . وأعظم أعمال دى سنجتيس «تاريخ الأدب الإيطالى» (مجلدان ١٨٧٠ - ١٨٧١) هو تاريخ الضمير الإيطالى ، «الضمير» بالمعنى المزدوج للوعى العقلى والخلقى ، على غرار أن «التخيل» هو الملكة المحورية للفنان . والخطاطية التاريخية التى يحتوى عليها الكتاب واردة أيضا فى عديد من الأحكام النقدية المفردة . ويجب أن نعد العديد من المقالات على أنها تطويرات لنقاط وردت فى كتابه «تاريخ الأدب الإيطالى» ، حتى لو كانت قد نشرت قبل الكتابة الفعلية للعمل المركب العظيم . وكذلك فإن دورات المحاضرات التى ألقاها فى نابولى عندما كان دى سنجتيس يشغل كرسي الأدب المقارن (١٨٧١ - ١٨٧٦) والتى تتبع التاريخ الأدبى الإيطالى فى أوائل القرن التاسع عشر يجب تناولها على أنها استمرار لكتاب «تاريخ الأدب الإيطالى» وخطاطيته . وهذه الخطاطية قد تبلورت من قبل فى عقل دى سنجتيس . ودورات المحاضرات التى ألقاها فى مدرسته الخاصة فى نابولى (١٨٣٩ - ١٨٤٨) قبل سجنه الطويل واعتقاله هى وحدها التى يمكن استبعادها باعتبارها غير ناضجة ومستعدة من أشياء أخرى . ومنذ نفيه إلى التورين وزيورخ (١٨٥٤ - ١٨٦٠) هيمنت على كل عمله تلك الخطاطية العامة ، والتى لايمكن تفسيرها على أنها استسلام للعصر أو مجرد حيلة تربوية لربط الفصول المفردة فى «تاريخ الأدب الإيطالى» عن الكتاب الإيطاليين العظام . ولا يستطيع الإنسان - من جهة أخرى - أن يسمى الخطاطية «اجتماعية» ، وذلك لأنه يصعب أن نجد أى محاولة فى «تاريخ الأدب الإيطالى» لإظهار علاقة علنية بين التغيير الاجتماعى والأدب . وهناك ملاحظات عابرة تقترض أن الأدب هو وثيقة اجتماعية ؛ فدى سنجتيس يذكى لنا - على سبيل المثال - أن ندرس كومينيات عصر النهضة ، وذلك «لكى نتفخ فى أسرار ذلك الفساد الإيطالى»^(١٠٩) . أو يقول لنا إنه عند بوكاشيو «فإن هذا المجتمع غير المتغير ينفذ فى روايته (الديكاميرون) على نحو ما هو حادث تم التقاطه حيا فى فعل الحياة»^(١١٠) . وهو يستطيع أيضا أن يعلن

(١٠٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ١١٧ .

(١٠٩) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ١٢٤ .

(١١٠) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ١٥٠ .

تمسكه العام بالقول الزاهب إلى أن « الأدب هو تعبير عن المجتمع » . « إن الفن شيء أكبر من الهوية الفردية ، إن الفن مثل الدين والفلسفة ، إنه مثل المؤسسات السياحية والإدارية ؛ جزء محايث في المجتمع . إنه إفراز طبيعي للثقافة والحياة القومية» (١١١) ، ولكن هنا وطوال الكتاب لا نجد نزعة جبرية طبيعية بل نجد بالأحرى أن بطل الكتاب هو العقل القومي الموحد أو الضمير الذي حمله ومثاله هو الإنسان الكلي ، الديني والأخلاقي معا ، والذي كان فنانا لديه تخيل راق للتعبير عن هذا الضمير أو هذا الوعي . إن الأدب الإيطالي لا يستخدم كوثيقة لدراسة تغيرات المجتمع الإيطالي ، كما أنه ليس التغير الاجتماعي المدروس لكي يتم إلقاء الضوء على الأدب ؛ بل نجد بالأحرى افتراضا يذهب إلى أن الأدب الإيطالي يشكل الماهية الخالصة أو الخلاصة للتاريخ الإيطالي نفسه . إن دي سنجنيس لا يكتب (تاريخا ثقافيا) ، فهو نادرا ما يلجأ صراحة للأحداث السياسية أو الاجتماعية أو المواقف ، إنه من الناحية العملية يتجاهل الفنون الأخرى ، ويرفض صراحة أن يكتب تاريخا للفلسفة الإيطالية . (١١٢) وهو في كتابه « تاريخ الأدب الإيطالي » يجعل الأدب نفسه في غير حاجة مهما تكن بسيطة إلى المقارنة مع ما هو سياسي أو اجتماعي أو تاريخ الفن ، وإنما هو يرسم دراما روحية عظيمة : سقوط إيطاليا وكفارتها .

إن الخطاطية المتطورة ليست خطاطية تقدم بسيط أو انهيار بسيط . وهي لا توصف وصفا شاملا من جانب دي سنجنيس عندما يحدد « المبدأ المتحكم » في كتابه « تاريخ الأدب الإيطالي » على أنه إصلاح متتابع للمادة والاقتراب التدريجي الأوثق للطبيعة والواقع» (١١٣) ، والتغير من المثالي إلى الواقعي، من التجاوز إلى المحايثة ، هو إحدى إطروحات كتابه « تاريخ الأدب الإيطالي » ، لكنها ليست الوحيدة وليست هي المهيمنة الوحيدة . إن الكتاب أكثر تعقدا ، ويمكن وصفه - بشكل أفضل - بأنه مرور سريع عبر مراحل الخطاطية .

إن الفصول الاستهلالية العرجاء نوعا ما تعاني من فجوات في المعلومات وفقدان التعاطف . ودي سنجنيس يبدأ بوصف الأطروحات الرئيسية والأجناس الأدبية في الأدب الإيطالي في بواكير العصر الوسيط : الفروسية وغنائيات الحب والتعليم

(١١١) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٧١ .

(١١٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٤٤١ .

(١١٣) « دراسات نقدية عن بترارك » ، ص ٢٢ .

المدرسى والرؤى وتمثيلات الأسرار والتواريخ المتعاقبة السياسية ، وكل هذه الأمور يقال إن دانتي قد ركبها ومجدها فى كتابه « الكوميديا الإلهية » . ودانتي هو أول شاعر إيطالى عظيم ، إنه إنسان كلى ، رجل ، تخيل ، « الوحدة الجميلة لدانتي الذى رأى الحياة فى تناغم العقل والعقل المتحقق من خلال الحب » ^(١١٤) ، ولدى دانتي كل الفضائل الإنسانية والشعرية : الإيمان ، « الشرط الأولى والضرورى للشعر » ^(١١٥) ، الإخلاص ، الحقيقة ، الإحساس الحى بالواقع ، العاطفة الحارة بالوطنية ، والتخيل الراقى . لكنه فى رأى دى سنجتيس متشابك على نحو أشد مع عصره ؛ إنه مفرط فى نزعتة التى يتميز بها العصر الوسيط . إن لديه نظرة مفارقة مهجورة عن العالم تضع هدف الحياة فيما بعد الحياة ؛ ولديه مفهوم عقلى زائف عن الشعر ؛ مما جعله يخترع عالما من المجازات والرموز . ولديه مفهوم سكونى عن الشخصية الإنسانية ومعرفة لا تسمح له بإبداع شخص إنسانية مؤثرة حرة أو أن يفكر باستقلال فى سلطاته .

إن « الكوميديا الإلهية » يجرى النظر إليها على أنها نتيجة صراع بين الشاعر فى دانتي الذى أبدع من هؤلاء البشر : فرنشيسكادى ريعينى ، فاريداتا ، أوجو لينو ، الفيلسوف أو بالأحرى الدارس الباحث الذى يعرض بدون تساؤل عقيدة موروثة فى المجازات؛ الظلال الخالية من الحياة ، « لكن دانتي كان شاعراً وهو يتمرد ضد المجاز » ^(١١٦) . وهذا العالم الفنى المتولد من تناقض بين مقصد الشاعر وعمله ليس متناغما بما فيه الكفاية ؛ ليس شعراً خالصاً ^(١١٧) . ويدرك دى سنجتيس أن العالم الآخر والعالم الدنيوى هما عند دانتي غير منقسمين؛ فهما متعلقان معا ، وأن نماذج البشرية بعواطفها ورذائلها وقضايلها تظل إنسانية رغم أنها مؤيدة فى العالم الآخر . لكن هذه الأبدية ، هذه الصرامة فى رسم الكيانات هى عند دى سنجتيس أيضاً تصور من أشكال التصور عند دانتي . « هذه الشخصوس العظيمة التى تقف على دعائمها صارمة وملحمية مثل التماثيل تنتظر الفنان الذى سوف يأخذها من يدها ويقذف بها إلى دوامة الحياة ويجعلها كائنات درامية . وذلك الفنان لم يكن إيطالياً : لقد كان شكسبير » ^(١١٨) .

(١١٤) « تاريخ الأدب الإيطالى » . المجلد الأول ، ص ٢٧٥ .

(١١٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٦٤ .

(١١٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦٩ .

(١١٧) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٧٥ .

(١١٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٠ .

وفى هذا الإسقاط التخيلى على شكسبير فإن « الجحيم » لا بد أن ينال تفضيلا على « المطهر » و « الفرودس » . وحتى فى « الجحيم » فإن تراجع الحياة أمر واضح . هناك تناقص مستمر للحياة ، ومن ثم تناقص الشعور بدءاً من الشخصيات الكبرى فى الجحيم الأعلى إلى جماعات الخطاة فى مالبولج ، وأخيراً تقنى فى جليد أدنى النوائر . « إن الشيطان يتلاشى عند باب المطهر » والجسم يموت - ومع الجسم فإن قدراً كبيراً من الشعور يخفى أيضاً » .^(١١٩) ووصف دى سنجتييس « للمطهر » يكاد يكون على نحو كامل فى إطار الصور واللوحات والنحت والأحلام والرؤى كعالم المودة الجميلة والكتابة والاستسلام كأنصهار غنائى للألم والأمل والحب . وفى « الفرودس » نصل إلى التفكك النهائى للشكل . وهو تجسدى ومادى فى « الجحيم » وتصويرى وتخيلى فى « المطهر » ؛ هنا نجد ما هو غنائى وما هو موسيقى : الظهور الرائع للروح ، النور المطلق بدون محتوى ، لا الروح نفسها بل غطاؤها وحدها »^(١٢٠) . وفى الرؤية النهائية لله كانت لدى دانتي كلمات وليس الشكل . وعقله لا يزال حياً ، لكن تخيله الذى أضاء له مثل الشعلة متروك . « (الشطح الخيالى العالى) يفقد موته ومع موت التخيل يموت الشعور أيضاً »^(١٢١) إن دانتي هو السلف العظيم والينبوع الرائع للشعر الإيطالى . لكنه كان أيضاً ممثلاً لعصره ، ممثلاً للعصور الوسطى التى رآها دى سنجتييس كطريق للحياة والفكر ، والذى حرر الإنسان نفسه منها أخيراً من أجل صالحه . وبعد دانتي جاء انهيار وسقوط ، تشرذم الكائن البشرى ، انحدار التخيل الراقى ، اهتزاز الجوهر الأخلاقى العظيم ، بل أيضاً النهضة ، التحرر من عقبات العصور الوسطى ، إنسانية جديدة ، ومنه جديد أكثر إنسانية .

وفى الفصل الموجز من « تاريخ الأدب الإيطالى » المخصص لبتراارك ، وفى الكتاب المبكر « حكم نقدية عن بتراارك » (١٨٦٩) القائم على محاضرات ألقاها فى زيورخ فى ١٨٥٨-١٨٥٩ يرى دى سنجتييس أن بتراارك هو الفنان (مقابل دانتي الشاعر) الذى فقد الإنسان الأعظم كلية ؛ لقد فقد محتواه واكتسب عبادة للشكل من أجل الشكل . إن عالم بتراارك أكثر ضيقاً من عالم دانتي : إنه عالم باطنى للتضامن

(١١٩) المصدر السابق : المجلد الأول . من ٢١٢ - ٢١٣ .

(١٢٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، من ٢٣٤ .

(١٢١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، من ٢٥٤ .

والطبيعة التأملية ، لكن هذا العالم الباطنى هو فى خطاطية دى سنجتيس أكثر واقعية وإنسانية بشكل ما عن دانتي . ففى تناقض واضح بالنسبة للتصريحات السابقة عن دانتي يعلن دى سنجتيس أننا مع بترارك « نكون قد وجدنا الإنسان » (١٢٢) ، وأننا فيه « يظهر الحقيقى لأول مرة فى الفن » (١٢٣) ، وأننا نستخلص « فجر الحقيقة » فى التناقضات نفسها لعقل بترارك ، (١٢٤) وبترارك - ودى سنجتيس يأسى له - لم يحرر نفسه - على أى حال - تحريراً كاملاً من عالم العصور الوسطى . إنه أشبه بإنسان تشده هنا وهناك تيارات متناقضة . ولا يزال عقله ينتمى إلى العصور الوسطى ، ومشاعره الأصيلة والجديدة كما هى بالفعل تفضى إلى كآبة سيئة وواهنة ، ويتجاهل دى سنجتيس أو يستبعد الإنسانى والسياسى ، ويركز فحسب على الشعر الغنائى الإيطالى (الكانزوني) (مع معالجة قصيرة قاصرة لعمله «انتصارات») . ويجرى بحث القصائد الإيطالية فى إطار هذا الصراع السيكلوجى بين الروح والجسم : مع النظر للنزعة الروحية لا على أنها «توقان ، بل عقبة لا يستطيع بترارك أن يتغلب عليها» (١٢٥) ، والنزعة الروحية فى العصور الوسطى تبقى فى جانب حية فى التشخيصات والتأملات والمجازات ، فى جانب من الشعر الذى تنقصه الواقعية والعينية . وهذا فى نظر دى سنجتيس هو الجانب الميت عند بترارك ، بينما تحويم بترارك الرقيق والحساس على لورا الميتة حياً وجديداً . ورغم أن دى سنجتيس يستجيب دوماً لمعيار (الإخلاص) ، فإنه يفهم جيداً أن هذا لا يعنى السيرة التجريبية للمؤلف . إنه يستبعد كل المسائل المتعلقة بشخص لورا وتاريخيتها « إننى أعترف أنني لا أستطيع أن أجيب عن مثل هذه المسائل وأشياها لسبب بسيط هو أنني لا أعرف ، وأن بترارك لم يجعلنى موضع ثقته وأسراره » (١٢٦) . إن الشاعر الفرنسية الإنسانية عند بترارك واهتمامه بالشكل هى إسهاماته التاريخية الكبرى ، لكنها تحققت بثمن باهظ « إن دانتي الذى كان يجب أن يكون بداية أدب كامل ، كان نهاية هذا الأدب الكامل . إن عالمه الكامل فى السطح قد انقسم وضعف من الداخل ، ولم يكن سوى مجرد تأمل فنى ؛ حيث كان ذات يوم إيماناً

(١٢٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٢ .

(١٢٣) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٧ .

(١٢٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٦٩ .

(١٢٥) « دراسات نقدية عن بترارك » ، ص ٢٢٨ .

(١٢٦) المصدر السابق ، ص ٦٦ .

ومشاعر ، (١٢٧) ، ويتراك هو شخص مقترن بالتحول :

فمع بوكاشيو نحن فى عالم آخر . وكان فى غمار ثورة عليها أن تكتمل . وهو لم يرفض فحسب العصور الوسطى ، بل كان يضحك ساخرا منها ! (١٢٨) . إن عالم التجاوز قد اختفى . هنا يوجد عالم دنيوى حقيقى وطبيعى ، محاكاة تهكمية خاصة «بالكوميديا الإلهية» ، «كوميديا - الضد» كوميديا إنسانية (١٢٩) . إنه عالم ساخر مريض ، عالم الحسم ، متضخم فى مشاعره ، ولكنه يُصقل ويتزخرف بالخيال (١٣٠) .

إن عناية الرب قد اختفت منه ولم تبق إلا الصدفة المحض ، ونتيجة الصدفة : « المغامرات » ، « حالات شاذة » ، قد تكون مأساوية ، ولكنها هكذا بمعنى مختلف وخارجى ومصطنع تماما . لا يوجد مثال قد تبقى بل حرية وتبالة معنيتان خاصتان بالنفس ومراعاة للعادات الاجتماعية تسمى « الشرف » (١٣١) ، وما يبقى من الحطام الهائل للضمير هو شعور بالتكامل الأدبى ، الشعور الفنى وسخرية الفنان : إن المثال الكوميديى وارد ضمنا . « إن دافع الكوميديا - على أى حال - لا يأتى من العالم الأخلاقى بل من العالم العقلى » . إنها « الثقافة المزدهرة لأول مرة والواعية بذاتها والتي تحول الجهل والسوء الخاصين بالطبقات الدنيا إلى نكتة » (١٣٢) إن الفن هو النشئ الوحيد فى الحياة الذى يستشعر به بوكاشيو بجدية : إنه « كاتب ، ولكنه ليس إنسانا » (١٣٣) . إنه هكذا ينبوع التفسخ ، إضعاف الضمير الإيطالى . إن كل عصر النهضة يرى على أنه تطور من بوكاشيو .

إن عصر النهضة فى نظر دى سنجتيس يعنى النزعة الشكلية، الاصطناع الفنى، انفصالا بين الشكل والمحتوى . إن المحتوى يصبح غير مهم : « إن ما يهم ليس ما

(١٢٧) « تاريخ الأدب الإيطالى » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٩-٢٨٠ .

(١٢٨) « تاريخ الأدب والإيطالى » ، المجلد الأول ، ص ٢٨٢ .

(٢٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٢٩ .

(١٣٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٤٥ .

(١٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٢٧ .

(١٣٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٢٤-٣٢٥ .

(١٣٣) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٧٩ .

يملك الإنسان أن يقوله ، بل كيف يقوله » (١٣٤) . إن الحركة الإنسانية الكلية تظل على السطح : « إنها لا تصدر من الناس وهي لا تهبط إلى الناس » (١٣٥) ، وعند أعظم شاعر في القرن الخامس ، وهو بوليز يانو ، لا يوجد إلا معنى الشكل وحلم متبخر عن العصر الذهبي . وأريوستو يهرب إلى عالم مجرد الخيال ؛ وهو لا ينجو من الفراغ الكامل إلا « بروحه اليافعة والمادية والواقعية » ، إنه المتشكك ، الساخر (والذي) يسر ذاتة على حساب خياله » (١٣٦) ، ولكن لدى دى سنجنيس إعجاب هائل (فى ضوء خطاطيته وإن كان بشكل متناقض) بفن أريوستو ، وهو يدافع عنه بحرارة ضد الاعتراضات التي أثارها سيزار كانتو على أسس الاحتمالية والدقة التاريخية والأخلاقيات . (١٣٧) ويتغنى دى سنجنيس بمذائح موضوعية أريوستو ونوراتيه ، والتي يصور بها حلمه الذهبي وقلعته المحصنة ، لكنه ينكر عليه أى « شعور بالارتباط بالوطن والأسرة الإنسانية ، بل وحتى الحب والشرف » (١٣٨) ، وهو يستطيع أن يصف بتعاطف حتى الالتواء الماكر عند فوانجو ، ويترج سردا للفساد والرشوة ، ويحط من قدر أرتينو الذي لا يفشل فى استخلاص حساسيته الحديثة الدقيقة ؛ ومع هذا فإن الاثنين يحبان أن يرزما لانحطاط الضمير الإيطالى فى مقبل الأيام . وقد أقضى هذا - منطقيا - إلى فقدان الاستقلال وإلى جمود طال إبان عهد الإصلاح المضاد عند المياه السوداء (١٣٩) لأوربا . والشاعر العظيم المفرد ، وهو شاعر ذلك العصر توركوواتو تاسو مثل بترارك ، مريض شعر بألم من العالمين ، ولم يكن قادرا على التوفيق بينهما . إنه شاعر غنائى ذاتى ، شاعر مرأى وشاعر عاجز عن الوصول إلى الشعر البطولى . « إن جديته مثل نيافته مصطنعة وحرافية » ، إنه يسعى إلى الملحمة فلا يجد إلا الشعر الغنائى ؛ إنه يسعى إلى ما هو حقيقى أو واقعى ويبدع ما هو ملئ بالسطح الخيالى ؛ إنه يسعى إلى التاريخ ، ولا يلتقى إلا بنفسه هو » (١٤٠) .

(١٣٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٨ .

(١٣٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٥٧ .

(١٣٦) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٣٦ .

(١٣٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ١٧٤ وما بعدها .

(١٣٨) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ٣٠ .

(١٣٩) نهر فى جنوب جمهورية أيرلندا ينبع من الجنون الشرقى إلى المحيط الأطلنطى لمسافة مائة ميل

(المترجم) .

(١٤٠) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ١٦٢ .

ويعد تاسو لم يأت سوى مارينو ، لم تأت سوى النزعة المارينية ، « الجسد الهامد » من تاسو ويتراكم مجتمعين . (١٤١)

ولكن في كآبة عصر النهضة لا يوجد إلا شعاع واحد من الضوء ، رجل عظيم هو وحده ويمفرده رفض كلا العصور الوسطى وعصر النهضة : إنه مكيا فيلي . لقد عرف أن مهمة الإنسان هي على الأرض ، وأن واجبه الأول هو الوطنية والمجد والعظمة وحرية أرض الآباء ومكيا فيلي متحرر تماما من العالم الفائق المفارق والذي على عكس الفنانين حوله قد وجد محتوى جديدا . لقد اكتشف برنامج العالم الحديث : العقل ، علم الإنسان ، الأمة ، الدولة ، التقدم ، والمستقبل ، (١٤٢) ، ومكيا فيلي بدأت كفارة إيطاليا لكنه كان وحده في عصره : وجويتشار ديني هو مجرد إنسان عقلي ، أناني بلا تأثير ، والإنسان المثالي عنده ، والذي وصفه أيضا في مقال خاص (١٤٣) هو إنسان بلا مُثل ، إنه نفسي ، فردي حديث لا يعبأ بشئ . والأدب الإيطالي إنما يغوص في مستنقع نزعة التكلف (١٤٤) واستمراريتها في « أركاديا » (١٤٥) الرواية الرعوية الجوفاء المماثلة وعند الفلاسفة الفرديين والعلماء - بردو ، كامباتيلا ، جاليليو ، وفيكو فيما بعد - وكل هؤلاء قد مهنوا للمحتوى الجديد للأدب المستقبلي ، مهنوا « للعلم الجديد » (١٤٦) . لقد اكتشف فيكو التاريخ كعلم ، كما اكتشف النقد الخالي من النزعة القطعية أو الخالي من النزعة الشكية (١٤٧) ، لكن هؤلاء الإيطاليين كانوا متبرمين ، أو كانوا - مثل فيكو - أساتذة يعبون من قراءة الكتب في المكتبات . والحركة الثقافية انتقلت إلى فرنسا وإنجلترا ؛ حيث أصبحت قوة تاريخية عظيمة ، والأدب الإيطالي في القرن السابع

(١٤١) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٧٩ .

(١٤٢) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٧ ، ص ٧٥ ، ص ١٠٤ المحاضرة عن مكيا فيلي انتظر

دراسات نقدية ، المجلد الثاني ، ص ٢٠٩ وما بعدها .

(١٤٣) « دراسات نقدية » المجلد الثالث ، ص ١ وما بعدها .

(١٤٤) هي المارينية أو نزعة التكلف والعشو نسبة إلى شاعر إيطاليا مارينو (١٥٦٩-١٦٢٣)

(الترجم) .

(١٤٥) رواية ثرية كتبها سبني بدأها عام ١٥٨٠ لتسلياً أخيه ولم تقشر إلا عام ١٥٩٠ بعد وفاته (الترجم) .

(١٤٦) « تاريخ الأدب الإيطالي » ، المجلد الثاني ، ص ٢٣٢ .

(١٤٧) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٣١٠ .

عشر « خلو من العاطفة والعقل وخلو من الضمير »^(١٤٨) بدون وعي حتى بتفسيخه .
والشاعر الأخير في الأدب القديم هو متاستاسيو الذي يقدره دى سنجيتس - على نحو
ما يفعل في الغالب مع الفنانين الخُص - تقديراً شديداً بسبب نورانيته وتناغمه ، ولكن
يعدّه نهاية خط : قبل تفكك الشعر مباشرة واتجاهه إلى الموسيقى الخالصة^(١٤٩) .
فالموسيقى عند دى سنجيتس هي مجرد شكل بدون أفكار أو صور ، إنها المرحلة
الأخيرة في التفسخ الإيطالي . إن الأدب القديم قد وجد مقبرته في الموسيقى^(١٥٠) .
الموسيقى ليست إلا إسهاماً جنوبي إيطاليا في فترة متأخرة هي بواكير القرن التاسع
عشر « هنا كانت عبقريتنا » هكذا صرح دى سنجيتس وهو يلّمح لبليني ودوينزتي^(١٥١) ،
وواضح وجود نفمة أسف بل إسهاماً نفمة احتقار .

لكن التجدد - على الأقل في الشمال - كان في الطريق مع منتصف القرن الثامن
عشر . والتمرد ضد الشكل الفارع قد بدأ بجولونوني ، إنه جاليليو الأدب الجديد^(١٥٢) .
وقد استعاد الواقع والكلمة (التي ليست موسيقى وليست كلمة جوفاء عن «أركاديا») .
واسوء الحظ لا يزال يعوزه «علم باطني للضمير» ، «إخلاص وقوة قناعات»^(١٥٣) ، ومع
باريني فحسب «أعيدت ولادة الإنسان» (مقابل مجرد الفنان) . «إن المحتوى بالنسبة له
هو جوهر الفن ، والفنان بالنسبة له هو الإنسان في تكامله ، كوطني ، كمؤمن ،
كفيلسوف ، كمحب ، كصديق » . «لقد استعاد الشعر معناه القديم ، وهو مرة أخرى
صوت العالم الباطني»^(١٥٤) ، وهناك مقال خاص عن باريني يطور هذا التصور مع
بعض التحفظات إزاء أشكال باريني الساخرة العقيمة المحاكية الكلاسيكية الجديدة ،
لكي يخلص إلى أن «الإنسان جدير بأن يكون أكثر من مجرد فنان»^(١٥٥) . وبالمثل ،

(١٤٨) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٩١ .

(١٤٩) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٢١ - ٢٥١ .

(١٥٠) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ١٢٢ .

(١٥١) «الدراسة الليبرالية والدراسة الديمقراطية» ، ص ١٨٢ .

(١٥٢) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الثاني ، ص ٣٦٥ .

(١٥٣) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٣٧٤ .

(١٥٤) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٧٧ - ٢٧٨ .

(١٥٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ١١٢ - ١٢٩ وخاصة ص ١٢٨ .

لدى الفيرى المحتوى الخلقى والسياسى الجديد ، لديه نار النفس ؛ ومع هذا فشل - إلى حد ما - فى تحقيق الشكل المناسب ، وظل فى عالم التجريدات : وكراهيته للطغيان كراهية فردية تماما ، ونزعته الوطنية مفرطة فى تجريدها . «إنه ينقصه علم الحياة»^(١٥٦) لكن دى سنجتيس فى كتاباته المبكرة قد دافع عن الفيرى ضد الحط من شأنه فى نظر النقاد الأجانب (قولو^(١٥٧)، جانان^(١٥٨)، جرفينوس^(١٥٩)). يظهر أن مثله كانت مثل عصره، وأن نزعته الكلاسيكية لم تكن مجرد بلاغة الكلاسيكية التى ألهمت أيضا الثورة الفرنسية ، وأن تراجيدياته لا يمكن مقارنتها بتراجيديات راسين ، لكن لها هدفا آخر وشكلا آخر . زيادة على ذلك ، فإن المحتوى الجديد عند الفيرى لم يحقق بعد شكله العضوى . وحتى فوسكولو لم يحققه سوى مرة واحدة - فى «المقابر» - التى تعلن استسلام العالم الباطنى ، وعودة الدين إلى «الناس المتأرجحين بين النفاق والسلبية»^(١٦٠). وأعمال فوسكولو الأخرى - التى جرت مناقشتها باستفاضة فى مقال خاص - لا تحقق الكلية. و (حقول يعقوب) هو عمل يفتقد التحليل كما يفتقد (امتلاء الحقائق الواقعية وتنوعها) . «إنك تسمع» نغمة واحدة ، وتفتقد الأوركسترا . وفوق كل شئ تفتقد الرقة والطف ومقياسا باطنيا معينا وسلاما ، فهنا يكمن سر الحياة . إن «الفقران» ليست شعرا ، بل محاضرة مع حصاد شعرى^(١٦١). أما الشعر الجديد فلم يحقق ذاتيته إلا مع مانتسونى وحده . فهنا نجد أن المحتوى جرت استعادته بالكامل ، وجرى التوفيق بين المثالى والواقعى . ومانتسونى - كما تظهر سلسلة المقالات والمحاضرات - هو عند دى سنجتيس الشخصية المهمة لإيطاليا الجديدة . وديانته يجرى تفسيرها على أنها إضفاء الطابع الديمقراطي - وإضفاء الطابع

(١٥٦) « تاريخ الأدب الإيطالى » المجلد الثانى ، ص ٢٧٠ .

(١٥٧) لويس - فرنسوا فوريو (١٨١٢-١٨٨٢) : صحفى فرنسى له أعمال شعرية صدرت عام ١٨٧٨

بجانب بعض الروايات (المترجم) .

(١٥٨) جول - جبريل جانان (١٨٠٤-١٨٧٤) : كاتب فرنسى وصحفى وناقد مسرحى ومؤلف عدة

روايات . (المترجم) .

(١٥٩) « تاريخ الأدب الإيطالى » المجلد الثانى ، ص ٢٨٩ .

(١٦٠) « دراسات تقنية » ص ١٠٠-١٠٢ ، ص ١٤٤ ، ١٦٢ ، ص ١٨٧-١٩٩ .

(١٦١) « دراسات تقنية » ، المجلد الثالث ، ص ١٠٢ .

الإنسانى للمسيحية ، «كحرية ومساواة وإخاء مصطبغة بالطابع الإنجليكاني»^(١٦٣). وفى «خطبة العروس» فإن «هذا العالم المثالى مغلف فى عالم تاريخى يعطى كل الهم بوجود كامل وعينى، ويصبح محوره الحى الحقيقى ، وحدة العمل الكلى»^(١٦٣) . وعلى أى حال يندد دى سنجنيس بفن الشعر عند مانتسونى ورفضه النهائى للرواية التاريخية . إن مانتسونى فنان بالرغم من نسقه . إن المثالى متحقق فى عمله ، وهو «نفى المثال ، وفى الوقت نفسه أكثر المتحقق حداثة لا عن رد فعل بل عن عصر الإصلاح فى أوربا»^(١٦٤) . إن «خطبة العروس» هى رائعة من تلك الروائع التى تدرن فى تاريخ الفن حقبة جديدة ، حقبة ما هو حقيقى ، صرحا تاليا «للكوميديا الإلهية» و «أورلاندو فوريوسو»^(١٦٥) .

وفى مصاف ما نتسونى لا يقف الإليوباردى المتوحد العظيم فحسب . إنه الشاعر المفضل عند دى سنجنيس فى شبابه ؛ وطوال حياته علق عليه وكرس له كتابه الأخير الذى لم يتم ، وهو دراسة توليدية دقيقة بل وحتى سيرة حياة ليوباردى . ودى سنجنيس يرى ليوباردى على أنه تمجيد حر جديد ، نهاية اللاهوت والميتافيزيقيا ، إنه الحقيقى المحض ، الحقيقى حقا . لكن نزعة ليوباردى الشكية تترك عالمه الأخلاقى غير منتهك . وهذه الحياة المتعاسكة لعالمه الباطنى - رغم موت كل العالم الفلسفى والميتافيزيقى- هو الصفة الأصلية عند ليوباردى وتعطى نزعته الشكية طابع الدين^(١٦٦). وفى فقرة بليغة فى نهاية عرض مبكر شديد النقد بل وشديد السخرية لفلسفة شوينهور^(١٦٧) اقترح دى سنجنيس هذا الجانب الإيجابى عند ليوباردى « إنه لا يؤمن بالحرية ، وهو يجعلك تحبها . الحب والفضيلة والعظمة يسميها أوهاما ، وهو يشعل فى صدرك عاطفة لا تستغذ... إنه شكاك ، وهو يجعلك مؤمنا- وبينما يسمى كل الحياة شيئا فارغا ومخادعا ،

(١٦٣) « دراسات نقدية » المجلد الثالث ، ص ٩٥ .

(١٦٣) « السانثرا مانتسونى » ، ص ١٠ .

(١٦٤) المصدر السابق ، ص ٣٣ .

(١٦٥) المصدر السابق ، ص ٥٢-٥٣ .

(١٦٧) المصدر السابق ، ص ٦١ ، ص ٦٥ .

إنك تشعر نوعاً ما أنك مرتبط بشدة أكبر بكل ذلك في الحياة من نبل وعظمة « (١٦٨) .
والتقابل بين العقل البارد والسلبى والقلب الدافئ الذى يحن إلى المثالى هو الأطروحة
المحورية للكتاب الأخير « هذه الثنائية هي القوة المحركة لشعر ليوباردى ، إنه القوة
التي تفضى إلى الحركة وتجعل منه عضواً حياً أصيلاً » (١٦٩) . وهكذا يقلل دى
سنجيتس من شأن القصائد الفلسفية والنثر الفلسفى ويؤكد الأناشيد الرعوية ويجد
حتى « طبيعة طيبة تكاد تكون طفولية فى عمقها » (١٧٠) .

ويقية الأدب الإيطالى فى القرن التاسع عشر ينقسم عند دى سنجيتس إلى
مجموعتين : المدرسة الليبرالية والديمقراطية : إن المدرسة الكاثوليكية الليبرالية تضم
أتباع مانتسونى ، بينما المدرسة الديمقراطية يرأسها ما تسينى . وهذه القسمة غالباً
ما تبدو متعسفة لكنها تفيد فى تأكيد تصنيف المؤلفين وخاصة منذ دى سنجيتس فى
هذه المحاضرات المتأخرة تضم العديد من الخبراء فى الشؤون العامة والمؤرخين
والفلاسفة (روسمينى ، جيوريتى) فى مناقشات أيديولوجية مستفيضة . وهنا ، وفى
مقالات مبكرة عديدة ، يحشد دى سنجيتس الأدب المعاصر ، ويتناول بقسوة المحاكين
للأساتذة : ف . د . جوراتسى بالنسبة لرواية عاطفية عن بياتريس سنسى ، يادرى
بريسكيانى عن رواية تاريخية جزويتية « يهودى فيرونا » وجيوفانى براتى على ملامحه
الشبيهة بفافوست (١٧١) . ولقد رأى دى سنجيتس استنفاد التراث الرومانسى ، وهو -
فى أواخر الحياة بحث عن علاج نهضة النزعة الطبيعية ، وكتب نخباً عن زولا مانحا
موضوعيته واهتمامه الاجتماعى ومدافعا عن نزعة الثانية الفرنسية (١٧٢) . لكن أقلقه
الانتشار السريع للنزعة الطبيعية والعلم الوضعى ، وقد حاول فى السنوات المتأخرة من
حياته أن يستعيد التوازن . وحاضر عن الحاجة إلى المثالى ، وأشاد (بالنزعة الحيوية) الجديدة ،

(١٦٨) « تاريخ الأدب الإيطالى » ، المجلد الثانى ، ص ٤٢٣-٤٢٤ .

(١٦٩) « دراسات نقدية » ، المجلد الثانى ، ص ١١٥-١٦٠ وبالنسبة للقصة العربية عن سوء تفسير
شوبنهاور للمقال انظر قائمة المصادر والمراجع تحت عنوان روشة فى نهاية الفصل .

(١٧٠) « دراسات نقدية » ، المجلد الثانى ، ص ١٥٩ - ١٦٠ .

(١٧١) « اجناكومف ليوباردى » ص ٩٩ .

(١٧٢) المصدر السابق ، ص ٩٢ .

عبادة القوة واستغلالات العلم^(١٧٣)، وبإصرار طول عمل دى سنجتيس الناضج تمسك بنزعة إنسانية هي نزعة أخلاقية وواقعية بمعنى رفض التجريد الوارد في الكلاسيكية الجديدة وضبابيته الرومانسية الخيالية . لقد شعر بأن مثل هذه «الواقعية» - المشبعة بأنشجان أخلاقية ناجمة عن المسيحية - هي تريفاف ممتاز « للعرق الخيالي المغموم بصياغة العبارات والتظاهر والذي تربي على (أركاديا) والبلاغة»^(١٧٤).

وهكذا نجد أن الرؤية التاريخية التي لها غاية عملية تلتهم كل عمل دى سنجتيس وكتابه «تاريخ الأدب الإيطالي» العظيم ينتهي بنصيحة موجهة للإيطاليين : «إن القرن الجديد يمكن أن نراه من ندى قبل وهو يتشكل داخل القديم وعندما يبرز يجب ألا نكون الأخيرين في الصف ، كما لا يجب أن نكون في المرتبة الثانية»^(١٧٥) «إن كتاب « تاريخ الأدب الإيطالي » يتتبع سقوط وإعادة بناء بطينة ويشير إلى المستقبل . ليس هناك تقدم مضطرد على الأقل في الأدب عند دى سنجتيس . بل بالأحرى هناك كلية أصيلة تتحطم ويجري توحيدها من جديد . إن المحتوى والشكل وقد انصهرا عند دانتي في أفضل حالاته يتكككا حتى يمكن صهرهما ثانية من جديد عند مانتسيني وليوباردى . لكن التجاوز المزيف للعصور الوسطى يفسح الطريق للواقع . وهناك أدب هو فن شكلى أجوف لذات الفن - من بوكاشيو إلى مفا ستاسيو - قد حل محله أخيرا أدب يستلهم الحياة والأمل : أدب الطبقات المتعلمة أو العليا وقد أصبح أدبا واحدا يمكن للناس أن يستوعبوه وهو ينطق بصوتها ويوجد في خطاطية دى سنجتيس نزعة فجائية باطنية دينوية قوية ، ثقة بالتقدم ، وبالتطور ، وبزحف العقل الذي هو زحف حتمى كما لو كان قدرا ولا تبسو إمكانية التمرد ضد روح العصر . وفي القرن الخامس عشر ما من دراما تستطيع أن تظهر لا لأن الإيطاليين ليست لديهم عبقرية درامية ، بل لأن « العالم الخفيف القلب والحسى يمكن أن يعطيك أى شيء

(١٧٣) انظر « دراسات نقدية » . المجلد الأول . ص ٢٥-٢٢ عن جورانمى : المجلد الأول ، ص ٤٤-٧٠ عن بانر برسكيانى المجلد الأول ، ص ٧١-٩٩ عن براتى : المجلد الثانى ، ص ١٨٩-٢١٥ عن براتى أيضا .

(١٧٤) « دراسات نقدية » . المجلد الثالث . ص ٢٣٤ - ٢٧٦ .

(١٧٥) « المثالى » (١٨٧٧) فى « شعر الفروسية وكتابات متنوعة » ، ص ٣٠٨-٣١٢ : « دراسات نقدية عن بترارك » ص ٢٣-٢٥ ملاحظة أضيفت عام ١٨٨٢ : « دراسات نقدية » . المجلد الثالث ، ص ٢٢٥ .

فيما عدا الأناشيد الرعوية والكوميدية^(١٧٦) . وفي القرن السادس عشر لم تعد إيطاليا تملك قوة على إنتاج ما هو بطولي أو تراجيدى . وما من شئ يبرز أكثر الأساس المفعم بالحياة الإيطالية أكثر من تلك المحاولات العقيمة عند تاسو لتحقيق الجدية . وما إذا كان أراد هذا أم لا فإنه يظل تابعا لاريوستو^(١٧٧) . وبالمثل فإن مارينو لا يملك إلا أن يكون «المفسد لعصره» . وبالأحرى فإنّ العصر قد أفسده أو بدقة أشد «لم يعد هناك مفسدون ، وما من شئ فاسد . إن العصر كان على ذلك النحو ، ولم يكن يستطيع أن يكون على نحو آخر . لقد كانت هذه هي النتيجة المحتمة لمقدمات لا تقل في ضرورتها . لقد كان مارينو عبقرية عصره ، العصر نفسه في القوة العظيمة ونورانية تعبيره»^(١٧٨) وحتى الجزويت الذين يملكون «العقل في أقصى مغبته» كانوا العلة والمعلول للفساد معاً ، لهذا لا يزال هناك «تقدم نتيجة طبيعية للتاريخ»^(١٧٩) والرومانسية التي يندد بها دى سنجتييس عادة كرد فعل لانزوال «حركة جادة للروح وفق القوانين الخالدة للتاريخ»^(١٨٠)

ومما يكمل ثقة دى سنجتييس بروح العالم أو روح العصر ثقته بالناس ، ثقته بروح الشعب . وكان الشعب يسمى «قاضي الشعر الذي يحكم بالنقض والإبرام»^(١٨١) ، ولم يقشل دى سنجتييس على الإطلاق في دعم آرائه بشعبية عمل أو شخص ، وهو في موضع ما يعتبر الشعبية برهانا على القيمة الجمالية المطلقة . ويقول وهو يتحدث عن متاستاسيو إنه «لا يوجد شاعر آخر كان محبوبا على نطاق شعبي ، وما من شاعر آخر قد نقد بعمق في روح الشعب . إذن توجد في مسرحياته قيمة مطلقة ، أسمى من اللحظة العابرة . قيمة لم يستطع حتى النقد الذي يبدو في القرن التاسع عشر أن يكون قد دمّره»^(١٨٢) لكن هذه الثقة بالشعب لا يجب أن تختلط بايمان بالشعر الشعبي أو

(١٧٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٩ .

(١٧٧) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الثاني ، ص ٤٣٧ .

(١٧٨) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الأول ، ص ٣٦٤ .

(١٧٩) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٦٦ .

(١٨٠) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٠٦ .

(١٨١) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٢ .

(١٨٢) الساندر دمانتوني ، ص ٤ .

الفولكلور: ويدرك دى سنجنيس أن ما يسمى الأدب الشعبى هو فى حالة تحجر ، هو أدب هبط إلى الناس بدل أن يرتفع منهم^(١٨٢) ومثاله عن الأدب الشعبى «المستمد من قلب الأمة»^(١٨٤) يتضمن بالأحرى الإيمان بأن الشاعر العظيم هو صوت الشعب والعصر . «أريوستو ودانتى هما الحاملان المثاليان لحضارتين متعارضتين ... وهما المركبان اللذان اكتمل فيهما عصرهما وانطلق»^(١٨٥) ، وخاصة فى المقالات المبكرة التى تسود نزعة نسبية تاريخية قوية . علينا أن نحكم بمقتضى روح العصر وليس بمقتضى معايير خارجية : لا يجب أن تصدر حكما رجعيا ، ولا يجب أن ننقل الماضى احتياجات الحاضر وأفكاره^(١٨٦) .

ولكن هذا هو بالضبط ما فعله دى سنجنيس . إن «نزعة التاريخية» تتعدّل دوما بوعيه باحتياجات عصره والمستقبل . إن التاريخ عنده هو تاريخ معاصر . وإذا نحن نقدنا خطاطيته (حتى مع تقبلنا لقروضها الأساسية) فإن تشويه عصر النهضة سوف يدهشنا بشدة كبيرة . وتبدو أراؤه فقيرة ، فقد فشل فى إدراك الإنجازات الإيطالية فى الفنون التشكيلية (بالرغم من وجود بعض الإشارات إلى ميكلانجلو ورفائيل وداقنشى) وتصوره الغريب للموسيقى باعتبارها صوتا أجوف .^(١٨٧) لقد رأى عصر النهضة على أنه ظاهرة أدبية خالصة ، بل حتى لقد رأى إنجازه الأدبى على أنه مجرد شكل ، أو بلاغة ، أو خيال ، بينما الخيوط الكلية لهذه الأزمنة (مثلا ، الأكاديمية الأفلاطونية) جرى الاستخفاف بها أو تجاهلها . وهو ينتزع ميكيفافالى ويرونو من سياقهما لكى يجعلهما المبرزين بالعلم الجديد . ورغم ارتباطات هذا العلم الجديد بفيكو وإعجاب دى سنجنيس الشديد به فإن العلم الجديد عنده فى التطبيق هو مجرد تنوير جرى تصوره بمصطلحات مبسطة للتقدم من بيكون إلى دارون . وحركة الإصلاح المضادة جرى

(١٨٢) «تاريخ الأدب الإيطالى» المجلد الثانى ، ص ١٦٤ .

(١٨٤) «تاريخ الأدب الإيطالى» ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٨ .

(١٨٥) المصدر السابق، المجلد الثانى ، ص ٢٤٩ .

(١٨٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١٨٩ .

(١٨٧) بالنسبة لمزيد من التعليم على مفهوم عصر النهضة والموسيقى انظر قائمة المصادر والمراجع فى

نهاية الفصل تحت أسماء كانتيمورى ، بارتنى ، نوفانين .

التنديد بها باعتبارها عصر مجرد النزعة الطبيعية مع هقل ملئ بالنفاق^(١٨٨) ودى سنجتيس - مثل عصره - ليس لديه نوق تجاه فن الزخرفة الغربية (الباروك) وحتى القرن الثامن عشر لا يكاد دى سنجتيس يشير فى كتابه «تاريخ الأدب الايطالى» إلى تأثيرات أجنبية ، ولقد تناول المنافسين الكلاسيكيين فى أشد المصطلحات عمومية . ولكنه الآن ينحرف بانتباه فجأة إلى التاريخ الثقافى العالمى ويخطط للتطور من ديكارت إلى روسو وظهور الرومانسية الأوربية . وعلى أى حال يبدو المنظور مزيّفا عندما يُعطى مانتسونى دور مبتدع الواقعية . وعلى أى حال فإن «خطبة العروس» مهما تكن جميلة لاتستحق المكانة الكبرى التى ينسبها إليها دى سنجتيس . ولكن توجد نقطة بسيطة فى تناول أى مسألة مع تفاصيل خطاطية دى سنجتيس وأحكامه . إن انتصاره هو نجاح قد تكامل به بنقد عينى فى هذه الخطاطية التاريخية . إن الخطاطية التاريخية يجد فيها مكانا من المحتوى والشكل ، المثالية والواقعية ، التجاوز والمحايطة ، الشعر والصناعة ، وهو يدخل مباشرة فى النقد العينى . وفى كل حالة تقريبا - دانتى ، بترارك ، أريوستو ، ميكافيللى ، تاسو ، بارينى ، الفيبيرى ، فوسكولو ، مانتسونى ، ليوياردى ، وعديد من الآخرين - قد طرح دى سنجتيس المشكلات التى كانت منذ ذلك الوقت تُناقش ويجرى تطويرها فى النقد الإيטالى^(١٨٩) .

ومن الغريب بما فيه الكفاية فى عرض تحليلى لكتاب لويجى ستمبرينى «تاريخ الأدب الإيטالى» (١٨٦٩) الذى كُتب عندما كان دى سنجتيس يعمل فى كتابه أنه يبدو أنه واجه نوعا من التركيب البعيد للمعرفة : أن يكون هو العامل الهائل لجيل كامل . «سيكون من الممكن عندما توجد دراسة علمية أو دراسة عن كل حقبة وكل كاتب مهم سوف يقال الكلمة الأخيرة وتحل كل المشكلات»^(١٩٠)، لكن مثل هذا المثال الوضعى لتراكم المعرفة إلى مستقبل بعيد كان بالضبط غريبا تماما عن عقله . لابد أنه شعر بأنه كان قادرا على تقديم مركّب دقيق يتناوله تناولاً مفرداً ، ومن المؤكد أنه لا يوجد إنسان

(١٨٨) «تاريخ الأدب الإيטالى» ، المجلد الثانى ، ص ١٥ .

(١٨٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١٩٠ ، ص ١٩٧ - ١٩٨ .

(١٩٠) لمزيد من التطبيق على مفهوم عصر النهضة والموسيقى انظر قائمة المصادر والمراجع فى نهاية الفصل .

يستطيع أن ينكر تنقيبه الواسع في التاريخ الأدبي الإيطالي ومعرفته الدقيقة بالنصوص الكبيرة^(١٩١) وإنَّ أخطاءه ثانوية تماما . والفجوات في معرفته وتشويهاً المنظور إنما ترجع بالأحرى إلى حالة المعرفة في عصره وإلى خطاطية دى سنجتيس عن القيم، وهي لا ترجع إلى أى جهل شخصي . لقد عرف أن التاريخ الأدبي ليس مجرد تلخيص معرفة . إنَّ ما نحتاج إليه كما يقول هو فلسفة الفن . «إننا لانعرف بعدما هو الأدب وما هو الشكل»^(١٩٢) . إنَّ ما ينقصنا أيضا هو «تاريخ النقد ، وهو من الأعمال الهامة التي لاتزال محتاجة إلى أن تبذل لتحقيقها»^(١٩٣) . إننا نحتاج إلى «تاريخ أيضا للمعايير التي استرشد بها الكتاب والفنانون . وكل كاتب له علم جمال في رأسه ، طريقة خاصة معينة لتصوير الفن وميوله في المنهج والأداء»^(١٩٤) ؛ مثل هذا التاريخ هو تاريخ تطوري . «التاريخ - مثل الطبيعة - لا يبدأ بفقرات ، خطوات تقدمية تولد في النهاية الشاعر العظيم الذي يعطى شكلا محددا للسلاسل الكلية . ومن ثمَّ فإن دانتى هو الشاعر الكبير للرؤى الدينية ، وبيترارك هو الشاعر الكبير للشعراء المغنيين الجوالين (التروبادور) ، وأريوستو وضع اللمسات الأخيرة لروايات الفروسية»^(١٩٥) . والمحاضرات المبكرة «شعر الفروسية» (١٨٥٨ - ١٨٥٩) تتبّع «تقدما أصيلا» إلى نزوة أريوستو^(١٩٦) بمثل ما أن كتابه «تاريخ الأدب الإيطالي» يتبّع خطاطية تطورية للاغتراب وإعادة البناء ، إنه يؤمن - كما يقول - «بالوقائع الشعرى الذي أسمعيه الشكل بألف لام التعريف ، العقل الحى المأخوذ فى فعل الحياة - العقل - التاريخ»^(١٩٧) ولا يوجد شئ أبعد عن ذهنه من إنكار كروتشه لإمكانية قيام تاريخ أدبي ؛ لأنه يعتقد طوال الوقت بالكليات والاستمراريات ، وأحيانا يعتقد بطرق ينفر منها إحساسنا بالواقع . وهكذا نجد أن دانتى يقال عنه إن له أتباعه خارج إيطاليا ؛ لأنه لا توجد شخصيات فى

(١٩١) «تاريخ الأدب الإيطالي» المجلد الثانى ، ص ١٩١ ، ص ١٩٤ - ١٩٥ .

(١٩٢) انظر قائمة المصادر والمراجع فى نهاية الفصل .

(١٩٣) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٨ - ٢٧٩ .

(١٩٤) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الثانى ، ص ٤٥٢ - ٤٥٧ .

(١٩٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٩ .

(١٩٦) «شعر الفروسية وكتابات متنوعة» ، ص ٢ .

(١٩٧) رسالة إلى كاميللو دى ميس ١٨٦٩ .

الأدب الإيطالي قد أبدعت بعد أوجولينو وتظهر مثل هذه العائلة من المشاعر^(١٩٨) ؛ ومن ثم فإن الفريديوس الأرضي عند دانتي هو «المادة التي منها سيكون على الدراما الإسبانية فيما بعد أن تنشأ»^(١٩٩) وتحتوي قصيدة «القدس محررة»^(٢٠٠) على الحس الداخلي لشعر جديد سوف يسمى في يوم ما (خطبة العروس)^(٢٠١). ومثل هذه العلاقات إذا ما جرى تناولها كتاريخ أدبي هي مجرد أمور متخيلة ، ولكن يجب النظر إليها على أنها أمثولات في كلية خطاطية تاريخية ؛ حيث يتجمع كل شيء معا ، بل وينوب كل واحد في وحدة كبرى.

وهذه الوحدة واضح أنها هيجلية - العقل ، التاريخ ، الروح كتطور . ومن المؤكد أن مفهوم التاريخ عند دى سنجتيس ظل هيجليا (بتفسير متحرر ، مثل اليسار الهيجلي) طوال حياته ، حتى لو كانت خطاطية كتابه «تاريخ الأدب الإيطالي» يبدو أنها مستمدة من كتاب «ثورات إيطاليا» (١٨٤٨) (٢٠٢) لإدجار كين^(٢٠٢) ؛ فعند كين نجد التفسير نفسه للتاريخ الإيطالي في إطار صراع بين الضمير والفن . وحتى المكانة التي يشغلها كل من دانتي وبيترارك ، ميكافيللي وتاسو في الخطاطية العامة متماثلة . لكن يصعب أن يكون كين قد كتب نقدا (أدبيا) : فكتابه - بالأحرى - هو لحن جنائزي عن التفسخ الإيطالي ، إنه تأمل عن التاريخ الإيطالي ، إنه هيجلي بشكل غامض في نظركه إلى أن الفن كله هو تجلّي الدين ، والتاريخ هو الطريق المفضي إلى الحرية .

(١٩٨) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٤٥ - ٤٦ ، وانظر «دراسات نقدية» ، المجلد الثاني ، ص ٢٥٦ ، ص ٢٠٧ وتاريخ الأدب الإيطالي ، المجلد الأول ، ص ٢١٠ .

(١٩٩) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الأول ، ص ٢٢٠ .

(٢٠٠) قصيدة كتبها تاسو نشرت عام ١٥٨٠ ثم نشرت معطلة عام ١٥٨١ وكتب تاسو القصيدة مرة ثالثة وغير العنوان فجعله «القدس غازية» ونشر العمل عام ١٥٩٢ وهي ملحمة عن الحروب الصليبية (المترجم) . (٢٠١) «تاريخ الأدب الإيطالي» ، المجلد الثاني ، ص ١٦٤ .

(٢٠٢) بالنسبة للمناقشة الأكمل لهذا الموضوع انظر قائمة المصادر والمراجع في نهاية الفصل تحت اسم نييري ويترونيو .

(٢٠٢) إدجار كين (١٨٠٢ - ١٨٧٥) : كاتب وشاعر وسياسي فرنسي له ملحمة عن نابليون (١٨٣٦) وهو معاد للكاثوليكية ، وله «ثورات إيطاليا» (١٨٤٨ - ١٨٥٢) (المترجم) .

وعن المسائل الجمالية والنقدية تصرف دى سنجنيس - على أى حال - بحدة ضد كهنوت النزعة الهيجلية . وبورة المحاضرات المبكرة (١٨٤٥ - ١٨٤٦) عن تاريخ النقد تحوى عرضاً لعلم جمال هيجلى ، والذي قرأه دى سنجنيس فى ملخص فرنسى كتبه بينار (١٨٤٠) . وبينما كان دى سنجنيس فى السجن (١٨٥٠ - ١٨٥٢) درس الألمانية واستخلص مقتطعات مطولة من كتاب «المنطق»^(٢٠٤) لهيجل ، وترجم الكتاب الهيجلى «التاريخ الألمانى للشعر» من تاليف كارل روزنكرنس^(٢٠٥) ، ولكنه ، وهو فى زيوريخ - حيث كانت له صلات مع ف.ت. فيشر والذي لا بد أنه قد قرأ كتابه «علم الجمال» على الأقل فى جانب منه - حدث أن نبذ علم الجمال الهيجلى . واقد كتب بالأحرى نقدا تفصيليا (ظل بدون نشر) يتهم فيه هيجل بسوء الفهم العقلى للفن . ويعترف دى سنجنيس بأن هيجل نفسه لديه نوق راق وأنه ظل فى إطار حدود حقّه معينة توسّع فيها تلامذته لكن النسق دفع هيجل إلى البحث عن الفكرة فى الشكل ، حتى مع معرفته بالوحدة العضوية للفكرة والشكل . «إن عظمته الكبرى هى أنه يطن بشكل لطيف تعاصر المصطلحين فى روح الشاعر ، وأن يضع جدارة الفن فى الوحدة الشخصية حتى كانت الفكرة أن تضيق فى طوايا النسيان . ولم يتحدث أحد باستقاضة أكثر مما فعل هو عما هو فردى وما هو مجسّد ... ولكن بسبب نزعته النسقية فإن هذه القرينة الحرة والشعرية هى فى الواقع تجل فردى ، أو إذا تحدثنا بلغة الموضحة الآن فإنها هى الحجاب الشفاف للفكرة ، المبدأ ، الشئ الهام ، هى دائما الشئ المتجلى»^(٢٠٦) ويعترف هيجل بنى الأفكار فى الفن لاتعود أفكارا بل شكلا ، لا شكلا عاما بل شكلا خاصا ، ومع هذا ففى التطبيق فإن الخاص عند هيجل يصبح «حجاباً للعام ، إن الشكل عنده هو مظهر الفكرة» . «إن المحتوى ، الدلالة الباطنية ، الفكرة ، التصور ، هو نكية النقد الهيجلى» ويضرب دى سنجنيس مثلا فيقتبس تفسير مسرحية جوتة «إيفيجينيا» كنوع

(٢٠٤) كتب هيجل كتاب «علم المنطق» والذي يسمى المنطق الأكبر كما كتب «المنطق» وهو المجلد الأول من كتابه «موسوعة العلوم الفلسفية» ولم يوضح لنا ريتيه ويليك أى الكتابين الذى قام دى سنجنيس باستخلاص مقتطعات مطولة منه (الترجم) .

(٢٠٥) عن تاريخ الترجمة انظر : به كروتشة فى مجلة (كرونيكا) ، العدد العاشر (١٩١٢) ص ١٤٦ - ١٤٧ .

(٢٠٦) «لسيانو عن الكهيديا الإلهية» ، ص ٢٤٠ .

من المجاز لانتصار الحضارة على الهمجية^(٢٠٧) ويشعر دى سنجتيس بوضوح بأنه قد التقط البصائر الأصلية عند هيجل والتي انحرف بها هيجل وخاصة الهيجليين وعرضوها للخطر . وعدم رضا دى سنجتيس عن الخطاطية العزيزة لكتاب «التاريخ» لروزنكر انتس وكتاب «علم الجمال» غير الجمالى من تأليف ف.ت. فيشر^(٢٠٨) يجرى تبريره حتى مع المبالغة فى الهوة بين دى سنجتيس وهيجل والذي يدرك فى أفضل حالاته عينية الفن على نحو ما فعل دى سينجتيس فيما بعد .

ودى سنجتيس - وخاصة فى السنوات الأخيرة - رأى النسق الهيجلى قد اهتز تحت وطأة العلم الحديث . لقد استشعر بقوة أكبر وشائجه مع تراث يمكن أن يسمى بشكل متسبب أنه تراث مستعد من فيكو . وعلى أى حال فإن دى سنجتيس نفسه اعتقد أن النقد الأدبى عند فيكو على أنه عقلانى : «لقد نَقَبَ فى الفن عن الأفكار والأنماط»^(٢٠٩) ودى سنجتيس لم يعرف هربرا بل عرف كانت وشيلر اللذين حددَ الأول مرة ذاتية الفن ووحدته الشكل والمحتوى . وهو عادة يستنكر الأخوين شجل رغم أنهما أعادا التأكيد بوضوح على هذه القصائد نفسها . لقد أدرك دى سنجتيس التأثير الهائل الذى مارسه أوجست فلهلم شجل فى تغيير المعايير الأدبية وفى تمجيد شكسبير وكالدرون واستنكار التراجيديا الفرنسية . واقد سمى أوجست فلهلم شجل «مؤسس نقد جديد» : إنه يعرف أن الأخوين شجل لهما ميزة جعل هدف الفن هو الفن نفسه وأنهما (مع السيدة دى ستال) رأيا الألب على أنه تعبير عن المجتمع^(٢١٠)، غير أن دى سنجتيس بينما يشاركهما فى رفض الوحدات ، ندد بشدة بالمقارنة التى عقدها أوجست فلهلم شجل بين مسرحيتين يحملان اسم (فيدر) كانزلاق إلى النقد البلاغى العتيق البالى الذى يسيئ فهم ماهية الفن^(٢١١) وفيما عدا تأملاته الأقدم المبكرة اعتقد

(٢٠٧) «اسيانو عن الكوميديا الإلهية» ، ص ٢٤١ - ٢٤٢ .

(٢٠٨) عن فيشر ودى سينجتيس انظر كروثشه . «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٢٣٦ .

(٢٠٩) «نكريات» ، ص ١٧٦ .

(٢١٠) «الساندرو مانتسوني» ، ص ١٩ ، «دراسات نقدية» المجلد الثانى ، ص ٢٢٧ .

(٢١١) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ١٠ ومابعدها .

أن الجدل الكلى عن الكلاسيكية والرومانسية إشكاليات مهجورة فات أوانها^(٢١٧) .
وتعاطفه مع الأخوين شجل كان بالضرورة غير كامل فقد رأهما أبعد ما يكونان عن أن
يصحبا المتحدثين باسم الرجعية بل وحتى صنف أوجست فلهلم شجل مع «المدّاحين
المتعصبين للمسيحية»^(٢١٨) .

وما هو غريب بشكل كبير أن دى سنجنيس يعد هيجل مروجاً لوجهة نظر غير
تاريخية للفن ، فهو يريد من الفن أن يعد خارج المكان والزمان^(٢١٩) ، وهو غالباً مايقم
تقابلاً بين النقد القبلى الفلسفى الألمانى والنقد التاريخى والسيكولوجى الفرنسى . إن
المدرسة الألمانية تركّز على المفهوم ولها مظهر الرسالة الأكاديمية ، والمدرسة الفرنسية
تركّز بشكل كبير على الشكل التاريخى وتتمسك بالسرد والحكى^(٢٢٠) . ودى سنجنيس
فى التطبيق - على أى حال - يطرح فروقا أدق بين النقاد الفرنسيين ، وهو دائماً ما
يستبعد النقد البلاغى العتيق مثل النقد الذى لدى لاهارب^(٢٢١) ، وكما يهاجم مايسميه
«نقد المعاثلات المتشابهات» عند سان - مارك جيراردان^(٢٢٢) ويستتكر دى سنجنيس
منهجه الخاص بالمواجهة وعلى سبيل المثال المعاثلة المواجهة بين «هوراتىوس» لكورنى
و«تريبوليه» لهوجو كمثال على الحب الأبوى^(٢٢٣) ، ويقارن جيراردان مالا يمكن عقد
مقارنه له ؛ فهو يقيس الأفراد مقابل مثال خلقى تجرىدى . ولكن بينما يشترط دى
سنجنيس حتى إنه يقول بأنه «يكره نقد المتقابلات» ؛ لذا يقصر كراهيته على هذا المنهج
البلاغى الخاص المستمد من شاتوبريان . ونقد دى سنجنيس هو نفسه «مقارن» دوما ،
لكنه يقارن بين كليات ، بين أعمال ، بين شعراء مثل دانتي وبوكاشيو ، بين أريوستو
وتاسو ، لكى يشخص ويضفى طابعاً فردياً وليس مثل جيراردان لكى يضفى طابعاً
خلفياً على الشخص الروائى أو للبرهنة على تفوقية الكلاسيكيات على الرومانسيات .

(٢١٧) «نظرية الأدب وتاريخه» ، المجلد الأول ، ص ١٠٥ - ١٠٨ .

(٢١٨) «نكريات» ، ص ١٧٩ ، «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١٩٢ ، ص ٢٢٠ .

(٢١٩) «نظرية الأدب وتاريخه» ، المجلد الثانى ، ص ٧٢ ، «جياكومو ليوناردى» ، ص ٢٨٢ .

(٢٢٠) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١٠٧ - ١٠٨ ، ص ١١٠ .

(٢٢١) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١٢٠ ، «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٦ فى

الملاحظات فى الهامش أسفل الصفحة .

(٢٢٢) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١١٠ ، ص ٢٥٢ - ٢٦٧ .

(٢٢٣) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١٢٤ .

ودى سنجتيس يقدر من بين النقاد الفرنسيين التاريخيين فيلمان تقديرًا كبيرًا . وكتاب «تاريخ أدب القرن الثامن عشر» يلقي الضوء بسبب المهارة التي توحى بها المبادئ والأحكام فيما يبدو مجرد سرد مباشر . زيادة على ذلك فإنه يقول عن فيلمان إنه بدون قوة إبداعية وبدون أصالة : «إنه أديب بالمعنى القديم للكلمة تهمه البلاغة للغاية ، فن التحدث على نحو جيد»^(٢١٩) ويلمح دى سنجتيس عَرَضاً للنظرية الوسط (المبالغ فيها) عند هيبوليت تين^(٢٢٠) ، ونحن لانسمع شيئاً بالتفصيل عن النقاد «السيكولوجيين» الفرنسيين . ولا يذكر سانت - بوف إلا تلا شعرات بسبب مقاله «الدفاعى والمتوسط القيمة» عند ليوباردى^(٢٢١) . وكتاب الفريد ميزير عن بترارك يعد مثالا تحذيريا للنقد السيكولوجي «إن المؤلف معزول عن عمله وتجربى دراسته فى وقائع حياته ، فى نواقصه وقضايله ، فى صفاته . والحكم على الرجل بقيق بشكل أو بآخر، ولكن ليس على العمل فهذا لا يظهر»^(٢٢٢) . زيادة على ذلك فإن دى سنجتيس نفسه قد مارس النقد السيكولوجي من نوع مختلف . لقد رفض الشرح القائم على سيرة الحياة ، لكنه مهتم بشكل عميق - فى عدد كبير من أفضل مقالاته المعروفة - بسيكولوجية الشخص الذى يبدعها شعراؤه ، وهكذا نجد أن المقال عن (فيدر) لراسين يستبعد كل المقتضيات التجريبية عن الاحتمالية والتلون التاريخي والأخلاقيات ، وينتهى إلى أن «التراجيديا قد تكون لها كل هذه الملامح ، ومع هذا تكون متوسطة القيمة تماما»^(٢٢٣) أن ما يهم هو أن راسين قد أبدع شخصية حية ، امرأة حية فى كل تناقضاتها وتذبذباتها . والنقد هو تحليل خالص لسيكولوجية فيدر : والتمثيلية كتمثيلات قد جرى إهمالها ، والوسط الأسطوري يُستبعد على أنه مجرد فخ . والنزق الواقعى للقرن التاسع عشر الذى قد يجعل راسين شيئاً شبيها بالرائد لساردو^(٢٢٤) أو إبسن يحدد التصور الكلى . والمقالات الرائعة للغاية عن «الجحيم» لدانتى هى أيضا دراسات ذات طابع سيكولوجي وهى فى الغالب مقالات

- (٢١٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١٣٩ - ١٤٠ ، «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١٧٥ .
 (٢٢٠) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ١٧٧ .
 (٢٢١) «فيجاكوم ليوباردى» ، ص ٢٨٦ ، ص ١٥ ، «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٢ .
 (٢٢٢) «دراسات نقدية عن بترارك» ، ص ٩ .
 (٢٢٣) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ١٢ .
 (٢٢٤) «فكتورين ساردو (١٨٣١ - ١٩٠٨) : مؤلف فرنسى له كوميديات ومسرحيات تاريخية . (الترجم) .

مستقرة صراحة . إنها كلها تبدأ بإزاحة العقبات من أجل فهم دقيق وذلك باستبعاد التفسيرات التاريخية والمجازية . وكلها تركز على التحليل النفسى للشخص وتفسير لرؤية الشاعر تجاههم . وهكذا يحدد دى سنجتيس شخصية فرنشيك دى ريميني - عاطفها وخجلها ، رقتها الأنثوية وشفقة دانتي عليها ومعرفته بخطيئتها^(٢٢٥). والمقال عن فاريناتا يسترجع الفعل ويشرح كيف أن دانتي عهد للانطباع الناجم عن نهوض فاريناتا من كفته الملتهب والنور الذى يلعبه تدخل والد كالفافكانتى فى زيادة العظمة الهادئة للإنسان الذى «يمسك الجحيم بسخريّة كبيرة»^(٢٢٦). والمقال عن أوجولينو يعلّق أيضا - خطوة خطوة بل بيتا بيتا - على الحكى . وهو يوجه الانتباه للروابط والتوقعات لكى يشرح الشخصية والانسان الذى يفرك يديه غضبا فى البرج هو نفس الرجل الذى سوف يقضم جمجمة خائنه فى الجحيم^(٢٢٧) ويؤسس دى سنجتيس انطبعا لما هو عملاق ولما هو غامض . وهو على عكس عادته يؤكد النورانية والتحديدية ، ويعترف ويطور الأمور الملتبسة لبيت الشعر .

«وأكثر من هذا : إن من يتالم يكون قادرا على الصوم»^(٢٢٨)

إن النقد يصبح مثيرا ، بل حتى باثا للانطباعات ، لكنه يحافظ على أساس فى قراءة دقيقة للنص موجه نحو التفسير السيكولوجى . ودى سنجتيس يرد على مثل هذه الأسئلة . ما هى مشاعر أوجولينو نحو أبنائه؟ نحو روجييرو؟ نحو دانتي؟ إن غضب روجير وليس موت أوجولينو بل موت أبنائه . وانفجار دانتي بالكراهية ضد بيتر يتفق مع التناسبات غير الإنسانية الهائلة لخطيئة روجييرو^(٢٢٩) . وعلى أى حال فإن دى سنجتيس يعضى شاردا على نحو سين عندما يجعل بيير ديلا فينى يتحدث بالاستعارات والمجازات الطريفة والأطروحات المضادة : «لأنه لا يتأثر بما يقوله»^(٢٣٠)

(٢٢٥) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٤٦ - ٢٤٧ ، ص ٢٥٢ - ٢٥٣ ، ص ٢٥٥ .

(٢٢٦) «دراسات نقدية» ، المجلد الثانى ، ص ٢٩٤ .

(٢٢٧) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٢٨ .

(٢٢٨) «الجحيم» ، المقطع ٢٢ ، البيت ٧٥ ولاحظوا أن كروتشه (العدد ١٤) استنكر بشدة إقرار

دى سنجتيس باللاتباس والغموض .

(٢٢٩) «دراسات نقدية» ، المجلد الثالث ، ص ٤٢ - ٤٤ .

(٢٣٠) «دراسات نقدية» ، المجلد الأول ، ص ١١٦ .

وسيصعب أن نتخيل مفارقة تاريخية وتشوشا شديدا أكبر بين الحياة والفن . هنا نجد أن مشاعر الشخصيات وبواقفها تشكل الاهتمام الرئيسى فى نقد دى سنجتيس .

ولكن واضح أن هذا جانب واحد فحسب من نقد دى سنجتيس التطبيقي . إن عظمت تكمن فى ربطه المتتابع برؤية تاريخية وخطاطية مع نقد مُنقَّب مكثف لعالم الشعر . وداخل هذه الخطاطية يقترح الأمور الجوهرية لعلم جمال يطور ويشير إلى الموضوعات الدالة المتكررة للنقد الرومانسى (العضونة ، الشكل العينى ، ذاتية الفن) بنجاح شديد ، حتى إنه كان قدرا على ممارسة تأثير قوى على كروتشه وأتباعه ، لكن مكانة دى سنجتيس ليست هى مكانة الرائد ، بل بالأحرى أنه هو قام بعملية تركيب وهو الذى دمج التاريخ الهيجلى بعلم الجمال الجدلى الرومانسى وحولهما كليهما إلى سياق جديد تمّ فيه إسقاط الميتافيزيقا ، وتم فيه تمثل الروح الايجابية والواقعية الجديدة . ومكانته التاريخية (وإن كان هو يختلف بطبيعة الحال اختلافا شاسعا فى نظرياته وتطبيقه) معائلة لمكانة بيلنسكى فى روسيا وتين فى فرنسا . إن الثلاثة : دى سنجتيس وبيلنسكى وتين قد استوعبوا النزعة التاريخية الهيجلية وعلم الجمال الرومانسى وعدلوا من أجل احتياجات عصرهم ومكانهم واحتفظوا بحقائقهما الجوهرية، ومن ثم أسلموهما للقرن العشرين . غير أن إنجاز دى سنجتيس يتجاوز بكثير دوره التاريخى: فبالرغم من الانزلاقات إلى نزعة تعليمية ونزعة مفرطة فى الانفعالية كتب ماييدولى أجمل تاريخ فى أى أدب قد كُتب حتى الآن . إنه يجمع بنجاح خطاطية تاريخية عريضة مع نقد دقيق ، يجمع النظرية مع التطبيق ، يجمع التعميم الجمالى مع التحليل الجزئى . وإذا كان دى سنجتيس مؤرخا فإنه أيضا ناقد ، وحكّم عدل على الفن .

I quote from the edition in the Scrittori d'Italia series (Laterza, Bari) thus :

Storia della letteratura italiana, ed. B. Croce (4th ed. 2 vols. 1949), *Sto. Saggi critici*, ed. L. Russo (3 vols. 1952), as *S.C*

La Letteratura italiana nel secolo XIX :

Vol.1, *Alessandro Manzoni*, ed. L. Blasucci (1953), as *Manz.*

Vol.2, *La Scuola liberale e la scuola democratica*, ed. F. Catalano (1953), as *Scuola.*

Vol. 3, *Giacomo Leopardi*, de. W. Binni (1953), as *Leop. Saggio critico sul Petrarca*, ed. E. Bonora (1954), as *Pet.*

La Poesia cavalleresca e scritti vari, ed. M. Petrini (1954), as *Poesia.*

Lezioni sulla Divina Commedia, ed. M. Manfredi (1955) as *Lez.*

Memorie, Lezioni e scritti giovanili, Vol. 1: *La Giovinezza e studi hegeliani*, ed. F. Brunetti (1962), *Gio.*

There is a rival edition, *Opere di Francesco De Sanctis*, ed. Carlo Muscetta, Turin, 1953 ff., projected at 21 volumes, of which 11 had appeared by 1961. Each volume has a long Marxist-slanted introduction by Muscetta, N. Sapegno, and others.

I quote *Teoria e storia della letteratura*, ed. B. Croce (2 vols. Bari 1926), as *Teoria.*

Translations

History of Italian literature, trans. Joan Redfern, 2 vols. New York 1931; reprinted 1959. Brief foreword by Croce.

De Sanctis on Dante, ed. J. Rossi and A. Galpern, Madison, Wisc., 1957

Comment

Attisani, Adelchi, "L'estetica di F. De Sanctis e dell' idealismo italiano," in *Momenti e problemi di storia dell' estetica* (Milan, 1959-61), pp. 1930-1580.

Binni, Walter, ed., *I Classici italiani nella storia della critica*, 2 vols. Florence, 1954-55. Special sections on De Sanctis.

Binni, Walter, "Amore del concreto e situazione nella prima critica desanctisiana," in *Critici e poeti dal Cinquecento al Novecento* (Florence, 1951), pp. 99-116.

Biondolillo, F., *La Critica di Francesco De Sanctis* (Naples, 1936).

Thin.

Borgese, G.A., "De Sanctis," in *Studi di letterature moderne* (Milan, 1915), pp. 3-19. Short, high praise.

_____, "Francesco De Sanctis," in *Storia della critica romantica in Italia* (Florence, 1949; original ed. 1905), pp. 331-42. The concluding criticism.

Breglio, Louis A., *Francesco De Sanctis : Life and Criticism*, New York, 1940. Informative, descriptive.

Cantimori, Dello, "De Sanctis e il 'Rinascimento,'" *Società*, 9 (1953), 58-78.

Cesareo, G. A., "L'Estetica di F. De Sanctis," in *Saggio su l'arte creatrice* (2d ed. Bologna, 1921), pp. 305-42. Vaguely Crocean.

Cione, Edmondo, *L'Estetica di F. De Sanctis* (2d ed. Milan, 1945). Fullest and best Crocean exposition.

Contini, Gianfranco, Introduction to *Scefta di Scritti Critici di Francesco De Sanctis* (Turin, 1948), pp. 11-43. Excellent. Emphasis on "Situation" and interest in style.

Croce, Benedetto:

1. "Le Lezioni sulla letteratura italiana del secolo XIX" (1896), in *Una Famiglia di patrioti ed altri saggi storici e critici* (3d ed. Bari, 1949), pp. 163-71.

2. "Francesco De Sanctis e i suoi critici recenti" (1898), *ibid.*, pp. 123-239.

3. "Gli 'Scritti Vari'" (1898), *ibid.*, pp. 173-89.

4. "Francesco De Sanctis" (1902), in *Estetica* (8th ed. Paris, 1945), pp. 400-12.

5. "De Sanctis Schopenhauer" (1902), in *Saggio sullo Hegel* (4th ed., Bari, 1948), pp. 354-68.

6. "Per la nuova edizione del 'Saggio sul Pertarca'" (1907), in *Una famiglia, op. cit.*, pp. 241-52.

7. "Francesco De Sanctis" (1911), in *La Letteratura Italia* (5th ed. Vol. 1, Bari), 357-78.

8. "Come fu scritta la 'Storia della letteratura italiana'" (1912), in *Una Famiglia, op. cit.*, pp. 267-76.

9. "De Sanctis e l'Hegelismo" (1912) in *Saggio sullo Hegel* (4th ed. Bari, 1948), pp. 369-95.

10. "Il De Sanctis e il pensiero tedesco" (1912), in *Una Famiglia, op cit.*, pp. 227-86.

11. "Le Lezioni del De Sanctis nella sua prima scuola e la sua filosofia" (1913), *ibid.*, pp. 287-92.

12. "Il Giudizio del De Sanctis sul Metastasio," In *La Letteratura italiana del settecento* (Bari, 1949), pp. 15-23.

13. "Il Posto del De Sanctis nella storia della critica d'arte" (1950), in *Indagini su Hegel* (Bari, 1952), pp. 216-21.

14. "La Determinatezza dell' espressione poetica," in *Lettture di poeti* (Bari, 1950), pp. 298-300. Comments on Ugolino essay.

Debenedetti, Giacomo, "Commemorazione del Francesco De Sanctis," in *Saggi critici, new series* (Roma 1945), pp. 3-23.

Formigari, Francesco, "Il concetto dell' arte nella critica letteraria di Francesco De Sanctis," *Giornale Critico della Filosofia*, 3 (1922), 33-57, 126-52. Gentile's point of view.

Fubini, Mario, "Francesco De Sanctis et la critique littéraire," in

Cahiera d'histoire mondiale, 7 (1963), 342-62. Italian version in *Roman ticismo italiano* (3rd ed. Bari, 1965), pp. 249-77.

_____, "Il Giudizio del De Sanctis sul Metastasio e una questione di storia letteraria," *ibid.*, pp. 235-44.

_____, "Racine et la critique italienne," in *Dal Muratori al Baretti* (2d ed. Bari, 1954), pp. 397-448. Contains discussion of the essay on *Phèdre*.

Galletti, Alfredo, "Il Romanricismo tedesco e la storia letteraria in Italia," *Nuova Antologia*, 268 (1916), 135-53.

Gaspary, Adolf, "Francesco De Sanctis," *Archiv für das Studium der neueren Sprachen*, 53 (1874), 129-40, and 54 (1874), 1-38.

Gerratana, Valentino, "Introduzione all' estetica desanctisiana," *Società*, 9 (1953), 22-57. Marxist interpretation.

Getto, Giovanni, "La Storia della letteratura del De Sanctis," in *Storia delle storie letterarie* (Milan, 1942), pp. 305-52.

Holliger, Max, *Francesco De Sanctis: Sein Weltbild and seine Aesthetik*, Basil diss., Freiburg in Switzerland, 1949. Emphasis on ethos.

Lombardo, Agostino, "De Sanctis e Shakespeare," in *English Miscellany*, 7 (1956), 91-146.

Neri, Ferdinando, "Francesco De Sanctis e la critica francese," in *Storia e poesia* (Turin, 1944), pp. 223-90.

Orsini, Napoleone, "De Sanctis, Hegel e la 'situazione poetica,'" *Civiltà Moderna*, 14 (1942), 138-40.

Parente, A., "L'Estetica di Francesco De Sanctis e i suoi limiti," *La Nuova Italia*, 7 (1936), 207-12. Crocean.

_____, "Pensieri di Francesco De Sanctis intorno alla musica," *La Rassegna Musicale*, 7 (1934), 169-85.

Petronio, G., "De Sanctis e Quinet," *Romana*, 3 (1939), 321-45.

Raya, Goino, *Francesco De Sanctis*, 1st ed. Palermo, 1935; 2d ed. Milan, 1952.

Rossi, Joseph, "De Sanctis' Criticism: Its Principles and Method," *PMLA*, 54 (1939), 526-64. Informative, Crocean.

Russo, Luigi, "La 'Storia' del De Sanctis," in *Problemi di metodo critico* (Bari, 1950), pp. 184-208.

Sapegno, Natalino, "De Sanctis e Leopardi," *Società*, 9 (1953), 79-87.

Schalk, Fritz, "Einleitung" to German translation (be Lili Sertorius) of *Geschichte der italienischen Literatur* (2 vols. Stuttgart, 1941), I, ix-xxx. On Hegel and De Sanctis.

Toffanin, Giuseppe, "De Sanctis e il Rinascimento," *La Rinascita*, 4 (1941), 169-205. Violently polemical. Reprinted in *La Religione degli Umanisti* (Bologna, 1950), pp. 183-220.

(٦)

النقد الإيطالي بعد دي سنجتيس

مع نشر كتاب دى سنجتيس العظيم «تاريخ الأدب الإيطالى» لم يحدث - وبالغلبة بما فيه الكفاية - أن تمت مراجعته . وفجأة جرى استبعاد دى سنجتيس أو تجاهله كناقذ وعالم جمال لم يرق إلى متطلبات الدراسة الأدبية الإيجابية الحديثة . وفى سنة وفاته نفسها (١٨٨٢) بدأت «صحيفة تاريخ الأدب الإيطالى» فى الصدور مع إعلان برنامج يؤكد - باكتساح - أن التاريخ الأدبى الإيطالى لم يحدث له تقدم منذ يترابوسكى^(١)، وأن «المركبات العبقريّة - بشكل أو بآخر - بدل أن تعتمد على الدراسة المباشرة للوقائع ، اعتمدت على التصورات المسبقة الجمالية والسياسية والفلسفية . وهذه الأمور حاولت أن تفسر وترتب الوقائع بشكل سئى الجمع والرصد ، بل حتى عاودت تأسيس التاريخ بشكل نسقى» . إن التاريخ الجديد سوف يحط على «دراسة مباشرة للصروح والروائع» و«سينأى عن أى بناء نسقى»^(٢) . وكانت هناك جماعة كاملة من الباحثين الأشداء قد ظهوروا فى ذلك الوقت . لقد بدّلوا المناخ العقلى تبديلاً كاملاً . وقد تراجع النقد إلى مجرد العرض التحليلى اليومى أو كتابة المقال بشكل مؤدب ، بينما التاريخ الأدبى - بما فيه من بحث فى القديم والتحرير وتتبع المصائر والتأثيرات والسيرة والتفسير التاريخى فى إطار الأصول والخلفيات - احتل مركز الصدارة فى الدراسات الأدبية . ويمكن للإنسان أن يتحدث حتى عن «مدرسة تاريخية» تجمعت حول عدد قليل من الباحثين العظام لم يكونوا نقاداً بل حتى كانوا فى الغالب أعداء للنقد رغم أن التصورات المسبقة النقدية والنظريات ظلت باقية فى عملهم دون أن يتساخوا حولها بوضوح أو يدركوها بجلاء .

والتأكيد المتوارث من الرومانسية الألمانية على العنصر الشعبى وعلى الأصول كان الأقوى فى البحث المكثف المكرّس لبدائيات الأدب الإيطالى ولتراث الأغنية الشعبى الإيطالية . والساندرو دنكونا (١٨٣٥ - ١٩١٤) الذى بدأ أبحاثه عن الأغنية الشعبى فى الخمسينيات دافع عن أطروحتين رئيسيتين فى كتابه «الشعر الشعبى الإيطالى» (١٨٧٨) : انتشار الشعر الشعبى الإيطالى من مركز وحيد وهو صقلية وتطور تركيباته الوزنية من نظم أصلى قائم على أربعة أبيات إلى أشكال أكثر تعقيداً يوماً^(٣).

(١) جيرولامو يترابوسكى (١٧٣١ - ١٧٩٤) : باحث إيطالى أمين مكتبة ، له «تاريخ الأدب الإيطالى» فى ١٣ مجلداً (١٧٧٢ - ١٧٨٢) . (المترجم) .

(٢) المجلد الأول ، ص ٢ .

(٣) انظر : فيتوريوسانتولى : «دراسات فى الأدب الشعبى» فى ص . انطونى ور . ماتينولى : «خمسون عاماً من الحياة الثقافية الإيطالية ١٨٩٦ - ١٩٤٦» (نابولى ، ١٩٥٠) المجلد الثانى ، ص ١١٥ - ١٣٦ .

والمعاثلات البيولوجية والصيغ ذات طابع الشاعر سينسر سادات القاموس الشعري ، لكن التأكيد على النظريات كان أقل مما هو على التواصل ووصف المادة الجديدة الوفيرة ، وكذلك في عمله العظيم الآخر «أصول المسرح في إيطاليا» (١٨٧٧) ، وكذلك في دراساته الرائدة العديدة عن الرواد السابقين على دانتى .^(٤) إن بومينكو كومباريتى (١٨٣٥ - ١٩٢٧) كان لديه المزيد من التخيل التاريخي والمشاعر الأدبية . وكتابه «فرجيل وسط عصره» (١٨٧٢) يتتبع أسطورة أو صورة فرجيل في العصور الوسطى مع وجود معرفة واسعة ، وفي فصل عن دانتى يشرح بشكل نهائى اختيار دانتى لفرجيل كدليل له خلال تجواله في العالم الآخر . والعدة التى يميز بها كومباريتى بين التراث الثقافى الذى استمد منه دانتى والخرافات الشعبية لفرجيل التى يفترض منها أنها مستمدة من التراث الشفوى لمدينة نابولى قد جرى نقدها على أنها خرافة رومانسية^(٥) ، ولكن مهما يكن الاعتراض على تفاصيل كتاب كومباريتى فإنه قد نجح فى بعث عقلية العصور الوسطى . إنه دراسة شهيرة ليست مجرد تراكم آراء بل تفسير متعاطف لنوعى تولد صورة وتولد شهرة .

وعلى الرغم أن بيوراجنا (١٨٤٧ - ١٩٢٠) مثقف شأنه فى هذا شأن الآخرين فإنه يبدو أنه يمثل مرحلة من الوعى النقدي الأدبى . وكتابه «مصادر أورلاندو الثانى» (١٨٧٦) يفترض أن ملحمة أريوستو يمكن أن تنقسم إلى الشواهد السابقة ، وأن هناك شيئاً محطماً قد تمت البرهنة عليه ؛ لأن هذه القصيدة تنبع من بويارنو^(٦) . وهناك جزء آخر مستمد من رواية قديمة وأجزاء أخرى من أوفيد أو فرجيل أو ستاتيوس .^(٧) ويؤكد راجنا أنه «لا يوجد مبدعون بالمعنى المطلق للكلمة . إن منتجات التخيل لا تتلصص من قوانين الطبيعة الكلية . كما أن ما هو جديد إذا ما نظرنا إليه بدقة ليس إلا تحول القديم . وكل شيء يفترض سلسلة من الأشكال السابقة ؛ والإضافات قد تكون سريعة بشكل أو بآخر ، لكنها دائماً تدريجية . «وابتكار أريوستو هو غالباً ابتكار ناقص ، ومن ثم فإن راجنا لا يجيب على السؤال عما إذا كان ما استعاره أريوستو يقلل من قيمته بكلمة (لا) الحاسمة» . «إذا كان هو نفسه قد ابتدع الكثير الذى لديه من الآخرين فإن

(٤) «البشارة بدانتى» (فلورنسا ، ١٨٧٤) .

(٥) جيورجيو باسكوالى فى المقدمة لإعادة طبع «فرجيل والعصر الوسيط» ، مجلدان ، فلورنسا ، ١٩٢٧

(٦) ماتيو ماريا بويارنو (حوالى ١٤٤١ - ١٤٩٤) : شاعر إيطالى اشتهر ملحمة التاريخية التى لم تكتمل «أورلياندو الخالد» (١٤٨٧) . (الترجم) .

(٧) شاعر روماني (حوالى ٤٥ - ٩٦) مؤلف أشعار غنائية له قصائد فى مدح الإمبراطور . (الترجم) .

هناك أكثر من ورقة غار سوف تتضاف لإكليل عظمته»^(٨) . والقصيدة المتطورة تتضمن أيضاً المزيد من التأمل لكنها بالمثل شاملة «أصول الملحمة الفرنسية» (١٨٨٤) وهو كتاب يقف في صف الاشتقاق والاستجلاب من الآخرين بشكل مطلق لا مثيل له من أناشيد المآثر والتي فيها الملاحم الألمانية المفترضة في عصر الميروفنجيين^(٩) . وفي كلا الكتابين ، فإن رد الأعمال الفنية إلى موضوعات دالة متكررة قريبة وأطروحات ... الخ ، والتي يقوم الشاعر بمجرد ربطها معا على نحو ما يحدث في طبقة الفسيفسات قد تقدمت كثيراً حتى أن الوجود عينه للشكل الفردي يغيب عن البصر .

إن المشكلات الصورية والشفوية والوزنية الخائبة كلية عند راجنا جذبت انتباه فرنشيسكو روفيديو (١٨٤٩ - ١٩٢٥) ، لكنها أصبحت أيضاً خارجية ومعزولة وجرى تناولها على نحو ذرى متجزئ . ورواية «خطبة العروس» (١٨٧٨) كانت الاختبار الدقيق النافذ للطبعتين للرواية العظيمة . ومن ثم جرت مناقشة «مشكلة اللغة» . وكتاب «النظم الإيطالي وفن الشعر في العصور الوسطى» (١٩١٠) وضع الأساس لتاريخ الأوزان الشعرية الإيطالية ، وهو حقل أهمل للأسف حتى اليوم . وكثير من الكتابات الرائعة عن دانتى تعلق على الصفحات بشكل لصيق - أحياناً كما هو الحال عن أغنية أوجولينو في إشكالية مفتوحة مع آراء دي سنجتييس . ولكن عندما يحاول روفيديو النقد فإنه لا يجاوز عملية إضفاء الطابع الأخلاقي والاعتراضات التافهة الشفوية والهجوم الحاد على تاسو الذي ينقصه العقل والطابع وكتابة الإيطالية غير السليمة تبدو وقد جرى توجيهها توجيهها خاطئاً تماماً^(١٠) .

والوحيد من الجماعة الذي كتب تاريخاً عاماً عن الأدب الإيطالي كان أدولفو يارتونى (١٨٣٣ - ١٨٩٤) وكتابه «تاريخ الأدب الإيطالي» (سبعة مجلدات ١٨٧٨ - ١٨٨٤) لا يصل إلا إلى بترارك ، لكنه كان إعادة اختبار جديدة لكل النصوص والوثائق غالباً بروح شكاكة تتشكك في الخرافات الأسطورية وأشكال التراث . والمجلد الأول القائم على البحث المتجسد في كتابه المماثل «القرون الأولى من الأدب الإيطالي» (١٨٨٠) هو مسح بارع للأجناس الأدبية في العصور الوسطى ، والذي يحاول أن يرسم صورة للعقلية في العصر الوسيط ، والمجلد الأخير عن بترارك كان أول دراسة عامة

(٨) «أصل أورلاندوفيو يوسو» (الطبعة الثانية ، فلورنسا ، ١٩٠٠ ، ص ٦٠٩ .

(٩) أول أسرة حاكمة من الأفرك في منتصف القرن الخامس .

(١٠) هناك طبعة كاملة من «الأعمال الكاملة لفرنشيسكو روفيديو» في ١٨ مجلداً ، روما ، كاسرتا ،

نابولي ، ١٩٢٢ .

عن الرجل وكل كتاباته المتناثرة . والفروض النقدية الضمنية هي على أى حال بسيطة على نحو غريب . إن بارتولى دنيوى ، ضد الكهنوت ، وضد الزهد ، وهو يجتد أى شيء يمكن أن يعتبره «وثياً» أو «واقعيًا» أو «حديثاً» . وهو يتطلع إلى مثل هذه المعالم فى «الحكاية الشعرية الهزلية» (الفابليو) فى الشعر الدينى عن الرهبان (الجوليارد) والهجائيات الاستعراضية الساخرة، ودائماً ما يشيد بأى مدح للحب المادى أو الطبيعة: لأن هذا مضاد للعصور الوسطى . وحتى النقص فى الملحمة الإيطالية يجرى تفسيره على أنه برهان على النزعة الوصفية الإيطالية ، وتتاقضها مع أى «عمل أسطورى» ، مع أى تطوير شعري للحكمة . «إن الواقعية هي الخاصية المميزة للفن الإيطالى ! لا يوجد خلاص خارج مجالها»^(١١) . وهناك قدر هائل وقوة تنظيمية كبيرة ، وكثير من الفطنة عند كل هؤلاء المؤلفين ، ولكن يوجد أيضاً عدم قدرة غريبة بالنسبة للتحليل الجمالى أو حتى رد فعل إحساسى ، نقص فى الاستبصار بالمشكلات النقدية التى يشاركون فيها بالطبع مع التيار الكلى للدراسة الوضعية للعصر سواء فى ألمانيا أو فى فرنسا أو الولايات المتحدة الأمريكية .

زيادة على ذلك فإن دى سنجتيس له تلاميذه ومريدوه وأتباعه . لقد كان دوفيديو واحداً منهم ، لقد تصرف ضد منهجه فى البداية ، ولكن أدرج فيما بعد جرداً تعاطفياً عن «دى سنجتيس كمحاضر ومدرس» (١٩٠٣) وهو يؤكد - بشيء من العدالة وعلى وجه الاحتمال - أن دى سنجتيس لم يشجع العمل فى النقد من جانب تلاميذه . وكان عاجزاً عن توصيل منهجه . واعتق دوفيديو وجهة النظر المريحة النازهة إلى أن منهج دى سنجتيس بكل بساطة - لا يقدر على التوصيل والتواصل - وأنه شخصى ، وأن الحاجة للعصر هي البحث التجميعى والذى يمكن حتى للتلاميذ من أصحاب الألعية المتوسطة أن يساهموا فيه بشيء له قيمة .^(١٢) والإعجاب بالأستاذ ، ويظل نائياً أو بالأحرى يظل شخصياً بشكل خالص .

وليس الأمر على هذا النحو بالنسبة لفرنشيسكو توراكّا (١٨٥٣ - ١٩٣٨) وهو تلميذ من تلامذة دى سنجتيس فى نابولى . لقد دافع عن عمل دى سنجتيس بفصاحة ، وهو يؤكد الجوانب عند دى سنجتيس التى لا بد أن تستجيب للعصر الجديد : تزكيتة للبحث وحتى البحث التجميعى واهتمامه ، وخاصة فى المحاضرات المتأخرة عن ماتسونى

(١١) المجلد الأول ، ص ١٧٠ .

(١٢) «محاضرات وتعاليم دى سنجتيس» (١٩٠٣) فى الأعمال الكاملة ١٤٥ مجلداً .

ويوياردى لدراسة الوسط التاريخى والتطور السيكولوجى .^(١٣) ولقد تمسك تورأكا بشدة ببعض عقائد دى سنجتيس المحورية . فعلى سبيل المثال رأى أن «الغاية القصوى للنقد هى فحص العمل الفنى فى ذاته ، ما فيه من خاصية لصيقة به ، والتي بها وحدها يكون حياء . وهو يرفض بحدة الرأى المذهب إلى أن الفنان عليه أن يساهم بالضرورة فى تحسين المجتمع . وحينئذ يصبح ناقدا ، فيلسوفا ، وليس فنانا . وإن مهمته الوحيدة هى أن يعطى كيانا وحياة لصوره ، والتي لا يستطيعها هو ، لو كان فنانا حقا ، ويشيد قلبيا وفق نموذج تصورات سابقة»^(١٤) . لقد كان تورأكا واحداً من أوائل النقاد الذين أعجبوا بفرجا^(١٥) وذلك بسبب واحد هو قدرته على العرض بينما هو يرفض نظرياته.^(١٦) وكيان كتابات تورأكا هو على أى حال سعة المعرفة الخالصة ، ومعظمه «أدب مقارن» ، دراسات عن المصادر والتأثيرات ، أو أبحاث عن المسرح فى العصور الوسطى ، والشعر الغنائى فى صقلية ودانتى الذى كرس له تورأكا تعليقا تفصيليا حافلا بالمعرفة التاريخية والملاحظة الحساسة^(١٧) . ولكنه فى كل كتبه الثقافية العديدة يوجد لب قوى من الحكم النقدي والإحساس العام . وهناك بحث «النساء الواقعيات والنساء المثاليات» يتحدث بروعة على سبيل المثال ضد الضرورة الزائفة فى الاختيار ، الذى طرحه روبرتو رينيه بين النساء المثاليات والنساء الواقعيات فى شعر العصور الوسطى . ويبين تورأكا بقناعة أن النساء أضيفت عليهن الصبغة المثالية بالطريقة عينها فى جميع العصور دون الانقطاع عن الواقعية .^(١٨) كما أن تورأكا يشك بحساسية فى التطبيق الأدبى لفهوم التطور على الأدب وهو يدرك حقيقة التحولات الفجائية والإصلاحات . كما أنه على وعى واضح بنزعة التشكك والوظيفة الأولية الخالصة لكل مصادر الدراسات .^(١٩) وأسوء الحظ غالبا ما يتشكك ولا يركز ، وهو

(١٣) «تجارب وأبحاث» (ليفرونو ، ١٨٨٥) .

(١٤) ارجع إلى دى سنجتيس ، ص ١١٢ .

(١٥) جيفرانى فرجا (١٨٤٠ - ١٩٢٢) : روائى إيطالى زعيم مدرسة الواقعية . اشتهر بتصويره للحياة فى صقلية . (المترجم) .

(١٦) عن فرجا انظر «تجارب وأبحاث» ، ص ٢١٧ وما بعدها .

(١٧) المسرح الإيطالى فى القرون الثالث عشر والرابع عشر والخامس عشر . فلورنسا (١٨٨٥) .

(١٨) «المعطيات الواقعية والمعطيات المثالية» فى «مناقشات وأبحاث أدبية» (ليفرونو ، ١٨٨٨) ،

ص ٢٢٨ - ٣٠٨ .

(١٩) «مناقشات» ، ص ٢٤٢ ، ص ٤١٩ ... إلخ .

بلا لون إذا ما قورن بقوة أستاذة . زيادة على ذلك فإنه أفضل تلاميذ دي سنجيتيس من لم نفضل عليه فيتوريو إميرياني الذي يخطئ في الطرف المقابل في أنه يتصرف ويفكر على نحو غريب وعنيد ومتهور .

ولقد تعرف دي سنجيتيس في زيوريخ على إميرياني (١٨٤٠ - ١٨٨٦) وقد أصبح وهو في الثالثة والعشرين محاضراً في الأدب الألماني بجامعة نابولي . وقد ألقى محاضرة تشيد بفصاحة ناشد فيها طلابه الحاجة إلى دراسة الآداب الأجنبية . ومحاضراته تتضمن حجة تذهب إلى أن كل الكتاب الإيطاليين الكبار هم النقاط القصوى التي بلغت الذرى لتطورات طويلة سبقتهم في الخارج . إن بترارك يلخص شعر الشعراء المغنيين الجوالين ويوكاشيو يمثل الحكايات الشعرية الهزلية (الفابليو) وأريوستو يمثل روايات الفروسية . وما كان يمكن لما نتسوني أن يوجد بدون والترسكوت .^(٢٠) وفي كتاب صغير هو «قراءات في النظم الشعرى وتاريخ الأدب الإيطالي» (١٨٦٩) يطور إميرياني هذه الفكرة داخل خطاطية تطويرية . وكل شيء أعظم في الأدب هو نتاج عضوى لحمل قومى طويل . وكل عمل فنى هو ضرورى ومنطقى في موضعه . وهناك خطاطية ثلاثية من «المحاكاة» و«التخيل» و«التشخيص» جرى ابتكارها . وهذه المراحل التقديرية الثلاث تتطابق مع الملحمة والشعر الغنائى والدراما ، وهى فى الوقت نفسه تتطابق مع المراحل الثلاث فى الأدب الإيطالى والتي يمثلها دانتي ، وأريوستو - تاسو ، والفيررى . وكل مرحلة لها وزنها السائد : المقطوعة الشعرية الثلاثية الأبيات (الترتساريا) والمقطوعة الشعرية الثمانية الأبيات (الأتافاريا) والشعر الحر (فرسوسكيولتو) . وكل هذا يبدو أشبه بالنزعة الخطاطية الهيكلية ويرتد إلى العيب من جرأ التطرف الذى يطرح إميرياني بمقتضاه نظرة مجمعة . وكل عمل رائع ينطلق من الشعب ولا يمكن إلا أن يكون جزءاً لا يتجزأ من الجهاز العضوى القومى . وكل الأعمال الأخرى هى - كما هو حادث - مسودات للروائع . وداخل هذه الخطاطية التطويرية يتمسك إميرياني بشدة مهما يكن الأمر بتميز الفن . إن الشاعر هو مبدع لا شعورى للشخص والمناظر ، وليس فيلسوفاً مقتنعاً أو صاحب نزعة أخلاقية ترتدى قناعاً ، وكل عمل فنى يجب أن يكون وحدة ، يجب أن يكون نمواً عضوياً .^(٢١)

(٢٠) «دراسات أدبية والسخرية القبيحة» بإشراف ب. بروتشة (بارى ، ١٩٠٧) ص ١ - ٢٧ .

(٢١) «دراسات أدبية» ، ص ٢٨ - ١١٨ ، ص ٨٢ .

وهذا المطلب من أجل «الوحدة العضوية» مدرج أيضاً فى هجوم إمبيريانى على «فاوست» لجوته باعتبارها «أحسن الأعمال الخاطئة» (١٨٦٥). وهذا النقد - رغم المبالغة فى عنفه ونزعة التدميرية بإدراج الاستطرادات والوثبات الفكاهية - يصعب استبعاده . ويقول إمبيريانى إن «فاوست» مسرحية يقصها المفهوم العضوى . إنها تتكون من ثلاث شرائح منفصلة : ملحمة عن الله والإنسان ، حكاية صغيرة (عن فاوست وجريتشن) وخرافة أسطورية وهى التحالف مع الشيطان . ويظهر إمبيريانى عدم التأزر فى عملية تشخيص فاوست . لا يوجد شيء مشترك بين فاوست فى المناجاة الأولى وفاوست الذى يدخل غرفة نوم جريتشن . وفاوست غالباً هو «أكبر شخص قانع يمكن للإنسان أن يتصوره حقاً ، إنه شخصية كوميدية حقاً» . وإمبيريانى يحكم بصفة عامة بالمعايير الكلاسيكية الجديدة ، وهى التناغم واللياقة ووحدة النغم والمشاعر السائدة . ويشعر إمبيريانى بأن جوته يتزوج كثيراً بين الكوميدي والجليل ، بين التراجيديدى والفكاهى . وبجانب هذا فإن إمبيريانى (مثل دى سنجتييس وفيشر) بعد أى شيء يكون مجازياً أو رمزياً هو شيء غير شاعرى ومن ثم يستبعد القسم الثانى من «فاوست» على أنه «تخريف» : حيث إن الفن يجب ألا يكون عاماً على الإطلاق ، يجب أن يحقق دائماً صورة ، يحقق فكرة محددة ، يحقق «تشكيلاً خيالياً» خاصاً . وتطبيق معيار العضوية والعينية صارم لدرجة أن مسرحية «فاوست» لا يمكن إنقاذها كعمل فنى إلا باعتبارها سلسلة من الفقرات الغنائية ، مجموعة صور للجماليات الشعرية . (٢٢) وقد استخدم إمبيريانى قوى إشكالية كبيرة أيضاً ضد أشكال الشهرة الشعرية المعاصرة ، وعلى سبيل المثال ضد الير دى^(٢٣) وزانللا ، وهما مع جوته يصنفون على أنهم أصحاب «شهرة سيئة» (١٨٧٢) كما أنه طبق بشكل كبير معياره عن الوحدة على «القراءة اللصيقة» للقصائد . ففى بحث قصير ممتاز والذى يقابل القصيدة التى لها نفس الموضوع والتى يكتبها إيبوليت بندرمونتى^(٢٤) وهى عبارة عن فسيفساء من

(٢٢) «الشهرة المستلبة» ، الطبعة الثالثة ، بإشراف ب. كروتشة (بارى ، ١٩١٢) ، وخاصة ص ١٤٥ ، ص ٢٢٦ - ٢٢٧ .

(٢٣) أوليبر دى (١٨١٢ - ١٨٧٨) شاعر قومى إيطالى قد سُجن لميوله السياسية (١٨٥٢ - ١٨٥٩) وله «رسالة إلى ماري» (١٨٤٦) . (المترجم) .

(٢٤) إيبوليت بندرمونتى (١٧٧٢ - ١٨٢٨) : شاعر إيطالى له أشعار سوداوية سبقت الحركة الرومانسية . (المترجم) .

الذكريات وقصيدة يكتبها أليساندرو بويريو وهي عمل فني عضوي ، ويظهر إمبرياني الفروق بين الشاعر والناظم^(٢٥) . وهو فيما بعد - انطلاقاً من روح التناقض انخرط في أبحاث عن دانتى تحاول اتخاذ وجهة نظر سيئة في شخصه ، ولكنها لا ترقى إلا إلى تأملات طائشة .

ولقد مات إمبرياني مبكراً وهو لم يتجاوز السادسة والأربعين من العمر ، ولقد ظل غريب الأطوار ، مشاكساً فظاً ، وهو في شخصه وأسلوبه يذكرنا بيارتى وتوماستاسيو ، إنه ناقد حقيقي ، لكنه ناقد مثل عمل جوته لم ينضج بعد .

(٢٥) «النظم والشعر» ، في «دراسات أنيبية» ، ص ٢٤٩ .

جیوسوی کاردوتشی
(۱۸۳۵ - ۱۹۰۷)

في الثلاثين أو الأربعين سنة الأخيرة من القرن التاسع عشر هناك شخصية واحدة هيمنت على الساحة الأدبية الإيطالية . إنه جيوسي كاربوتشي . ونفوذه كشاعر وكشخصية عامة زاد من نفقه الواسع المعرفة والإشكالي . ونشاط كاربوتشي يمتد إلى ما يجاوز الخمسين عاما - بدءاً من سن الشباب عندما كان في السابعة عشرة من عمره وقد أعلن معركته ضد الرومانسية إلى آخر مقال «تناول القصيدة في إيطاليا» (١٩٠٢) . وهو في سنواته الأولى المبكرة في فلورنسا أشرف على إصدار الكلاسيكيات الإيطالية ، ومن عام ١٨٦٠ كأستاذ للإيطالية في جامعة بولونيا شغل مكانة كبيرة ، لاقت تقديراً أكاديمياً ونقوذاً قومياً . ومع انحدار شهرة كاربوتشي كشاعر أساساً منذ الهجوم الرائع الذي شنته أنريكو توفيز في مقاله «الراعي والقطيع والنأي» (١٩٠٩) فإن عمله النقدي قد فقد بالضرورة بعض بريقه كانعكاس على الإنسان وشعره ، والذي كان من قبل قد ظهر على أنه المجد الكبير للأب الإيطالي الحديث . ولكن بصرف النظر عن إنجاز كاربوتشي كشاعر فإن النقد احتفظ بقيمته المستقلة . زيادة على ذلك ، فإننا اليوم في حاجة إلى أن نقوم بتمييزات حادة بين العديد من المقدمات والأحاديث والمحاضرات والمقالات والأبحاث التي تشغل حوالى ثلاثة وعشرين مجلداً من ٣٠ مجلداً من الطبعة القومية . ويمكننا أن نستبعد عدداً كبيراً من الإشكاليات التي تطرح بالطريقة القديمة لشغل الفراغ وغالباً تعلق جملة جملة على كتابات بعض الخصوم الثانويين . كما أنه من الأفضل أن تسدل حجاباً على كثير من البلاغة الرسمية . وعلى سبيل المثال فإن هناك حديثاً لتكريم ليوباردى (١٨٩٨) وهو ليس إلا مستودعاً للعبارات الجوفاء مثل «إلى الأمام ، إلى الأمام ، إلى الوطن ، إلى الحضارة» ، وهذا شيء لا يناسب الإنسان الذي يجري تكريمه^(١) . وبالنسبة لأغراضنا فإننا لا نحتاج إلى أن نوجه انتباهنا تفصيلياً لمزايا كاربوتشي العديدة كمحرر بل وحتى كدارس باحث درس مشكلات مثل الشعر الشعبي في بولونيا في القرن الثالث عشر ، وشهرة دانتي في بواكير حياته والتراث النصي لقصائد بترارك^(٢) . وكاربوتشي باهتمام بجانب من عقليته وتناول رائع لعمله إنما ينتهي إلى الحركة التاريخية . وهو في تصريحاته النظرية غالباً ما يدعو إلى «النقد التاريخي» ليكون «جنسه الأدبي» . وهو في فقرة غنائية يركى للشباب الإيطالي «اللذة الخالصة في اكتشاف حقيقة أو صرح جديد في تاريخنا» . وهو يستثير الهواء والعزلة الخاصيين بالمكتبات على «أنهما صحيان ومليئان بالرؤى مثل ما

(١) الأعمال ، المجلد ٢ ، ص ٢٠٢

(٢) الأعمال ، المجلد الثامن ، ص ١٥٥ - ٢٤٣

كان الأمر بالنسبة للهواء والعظمة المقدسة فى الغابات القديمة^(٢) . بل إن كاربوتشى ليزهد إلى أن مثاله هو لرفع التاريخ الأدبى مع المنهج التاريخى الأكثر صرامة إلى مرتبة التاريخ الطبيعى . ويستطيع الإنسان أن يجمع عدة فقرات يستنكر فيها كاربوتشى نور الناقد كقاض . «الحكم ؟ هذه كلمة ادعائية للغاية فى نظرى . إننى أصارع ، إننى أعجب ، إننى أعلق : إننى لا أحكم»^(٣) . وهذه هى فقرة مميزة يبدو أنها تؤكد انخراطه فى الحركات الشكية والنسبية والمضادة للفلسفة والنزعة التاريخية الوضعية فى القرن التاسع عشر .

ولكن رغم أنه ليست هناك حاجة إلى الشك فى رغبة كاربوتشى فى الدقة والموضوعية أو شكه فى علم الجمال والأحكام القاطعة والنقد التحليلى الفقهى فى وقت واحد . إن تصويره التاريخى عن الأدب الإيطالى هو بكل بساطة تصور رومانسى . إن الفن والأدب هما «الانبياء الخلقى للحضارة ، الإشعاع الروحى للناس» . وهو فى مقالاته الفصيحة «عن تناول الأدب القومى» (١٨٦٨ - ١٨٧١) يتتبع كاربوتشى خطاطية تطور الأدب الإيطالى الأقدم فى أطر واضح أنها مستمدة من السابقين الرومانسيين عليه مثل جيوريتى فى إيطاليا والمؤرخين الفرنسيين مثل جنجوينى وفوريل وكينيه ، ج . ب . شاربينتيه وأوزانام وآخرين . لقد جرى تصور الأدب على أنه يمثل القوى التاريخية التى هى أيضا قوى اجتماعية وعرقية . وهو يفترض أن دانتى وبترارك وبوكاشيو يمثلون على التوالي «الأقوام» الإيطالية الثلاثة فى توسكانى : القدماء من المواطنين ؛ الناس الجدد وسكان المدن والفلاحين ؛ وأخيراً الناس الصغار أو العامة^(٤) . وهذا التقسيم الشرائح الاجتماعى والذى هو أيضا متابع زمنى تخترقه المقولات العرقية إن كاربوتشى يرى «التخيل الدينى فى أوتراريا القديمة غربى إيطاليا ودوح إقليم البروفنسال الفرنسى والروح الخفيفة الفرنسية والغريزة العملية والتقدمية عند الجاليات التى فى لومبارد الألمانية وكلها ماثلة فى فلورنسا فى القرن الثالث عشر»^(٥) . وحتى بعد هذا يستنوت تحدث عن دانتى على أنه جماع العرق الكهنوتى فى أوتراسكا مع العرق المتحضر الرومانى والعرق المحارب الألمانى^(٦) . إن القوى الشعبية الرومانية

(٢) الرسائل ، المجلد الخامس ، من ٦٥ (٢٧ ديسمبر ١٨٦٦) .

(٤) الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٩٢ .

(٥) انظر : موجين «كاربوتشى» .

(٦) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٧٢ .

(٧) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٦٩ .

والجرمانية والإيطالية تبدو في الأدب على أنها العناصر الكهنوتية والفروسية والقومية والتي تتطابق مع الفروق العادية بين الأجناس الأدبية الأساسية في العصور الوسطى (الخرافات الأسطورية ، الروايات ، الشعر الغنائي)^(٨) . هذه المصطلحات المتنوعة والتعميمات المكتسحة يصعب أن تتمشى مع النقد الحديث . والصورة المثقلة للغاية لعام ألف عندما كانت المسيحية كلها مفترض فيها أنها تنتظر نهاية العالم والصورة القلمية لأصحاب النزعة الإنسانية الإيطاليين الجوابين الباحثين عن المخطوطات في الأديرة تحت رعاية البارونات الألمان - كلها ليست إلا تطريزاً خيالياً^(٩) . وما يعطى اهتماماً نقدياً لهذه المقالات على أى حال هو أن دفاع كاربوتشى عن النزعة الإنسانية وإيطاليا الوثنية والكلاسيكية يشعر بأنه هو التراث الإيطالي الحق .

وواضح أن هنا نقطة عدم اتفاق مع دى سنجنيس العظيم ذى القيمة والإنسان . لقد أشار كاربوتشى إلى دى سنجنيس بالأحرى بشكل كله تلطف على أنه «العظيم ، ذو الشأن ، الإنسان» الذى كانت له «انشغالاته المسبقة وتحاملاته ، وهى تحاملات بطبيعة الحال ذات طبيعة فلسفية وجمالية ونقدية هى الأسوأ ؛ لأنه جرى اعتناقها وإتباعها بحمية ، والذى كان إلى حد ما ضعيفاً فى الثقافة»^(١٠) . ولكن من المؤكد أن كاربوتشى لا يتفق بالأحرى بصفة خاصة مع الخطاطية الشاملة لدى سنجنيس عن مسار الأدب الإيطالي . فمنذ المقدمة المبكرة لطبعة لبوليزيانو (١٨٦٢) دافع كاربوتشى بإصرار عن النزعة الإنسانية وعبادة الشكل والكلمة ، ومحاكاة الكلاسيكيات ، ومثل من شأن أى صراع مع التراث الشعبى . لقد نفى مؤكداً أن «الحركة المتسعة المعرفة كانت خارج التراث القومى»^(١١) ، ولقد بدت له «حركة إصلاح» ، عودة إلى روما القديمة ، عودة إلى المصادر الشعبية والقومية للقوة الإيطالية . والأدب الإيطالي فى بواكيره برمته من جونيزلى إلى أريوستو يعده «فطرياً وقومياً» . وهو يرى أن القرن الثالث عشر هو «قرن متفرد ، كلاسيكى وإيطالي» بينما القرن الرابع عشر كان لا يزال «فردياً وله طابع التوسكان» والقرن الخامس عشر «انقسامياً وإقطاعياً»^(١٢) . وهذه العبارات المتناقضة الخفيفة تبدو قوة دفع كاربوتشى وعدد كبير من معاصريه لتمثل دانتى

(٨) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٢٢٧ (١٨٨٨) .

(٩) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٢٣ - ٢٤ .

(١٠) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٣ - ٥ ، ص ١٠٤ : الأعمال ، المجلد ١٢ ، ص ١٤٠ .

(١١) الأعمال ، المجلد ٢٠ ، ص ١١٠ .

(١٢) «الأعمال» ، المجلد ١٢ ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .

ويتراراك ويوكاشيو فى النزعة الإنسانية وعصر النهضة بالقطع ليست عناصرهم المستمدة من العصور الوسطى . وفى الوقت نفسه إنهم يؤكدون قوميتهم ونزعة الحضارة اللاتينية وكذلك شعبية تراثهم الكلى . وفى حالة بوليزيانو ولورنزو دى ميديتشى ينجح كاربوتشى فى استخراج الأدب الشعبى والطابع المهرجاني الشبه الوثنى لشعرهما ؛ ولكن مع دانتي ويتراراك واضح أن لدى أربوتشى مصاعبه والتي تخفيها التأكيدات العامة جدا التى تطرح دانتي مقابل العصور الوسطى التى سبقته . وبالفعل ، فى دراسة لصيقة لقصائد دانتي المشتة (١٨٦٥) فإنه يحاول أن يتتبع تطور دانتي كنسخة موجزة من الأدب اللاتينى الأقدم . والمبدأ القائم على الفروسية كان سائدا فى الشعر الغنائى عن الحب العذرى فى بواكيره والعناصر الصوفية والدينية فى الحقبة الوسيطة - واللاهوت المستتير فى الشعر الغنائى فى الحقبة المدرسية المتأخرة^(١٣) . وبحيلة غريبة تبدو الحقبة المتأخرة أيضا هى أكبر الحقب الكلاسيكية ومن ثم القومية ، رغم أن نوق كاربوتشى الحسن جعله يفضل القصائد الدينية والصوفية على أنها أفضل القصائد وذلك من وجهة النظر الجمالية . ويوجد عند كاربوتشى فى الغالب صراع بين أشكال الولوج الجمالية والأيدولوجيا والتي عليها أن نجد - مهما يكن الثمن - القومية والكلاسيكية والنزعة اللاتينية عند كل شاعر إيطالى عظيم . وكاربوتشى كناقذ يكون فى أفضل حالاته عندما تتعاون الأيدولوجيا مع نوقه ، عندما يستطيع أنى دافع وأن يتتبع التراث الشكلى البلاغى للشعر الإيطالى ، كما يستطيع أن يتغمر فى اهتمامه الحرقى الأصيل بالقاموس الشعرى والأحاييل البلاغية والخطاطيات الوزنية . وفى الفترة المتأخرة جاء اهتمامه بهذه المسائل مما جعله شيئا أشبه بسلف مبدل للتلاميذ الإيطاليين الجدد أصحاب الأساليب والذين يستجيبون له ضد التعاليم الحادة المضادة للنظرية والمضادة للنزعة الشكلية عند كروتشة . واقد أدلى بتصريحات متناثرة عديدة عن الأهمية المحورية للشكل فى الشعر والمهارة الفنية واختيار الوزن الحق^(١٤) . وكاربوتشى هو بلا شك كثيراً ما يتند بالانفعال الخام والاستلهم ، وهو بصفة عامة يتمسك بالكلاسيكية ضد الرومانسية^(١٥) . لكن كل هذا كنظرية يبدو أنه لا يكاد يكون جديدا أو حتى غير عادى ولا يحظى بأن يكون مثالا إطلاقا بدراسة مركبة للأسلوب .

(١٣) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٢ .

(١٤) الأعمال ، المجلد العاشر ، ص ١٩٦ - ١٩٧ .

(١٥) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ٤٨٤ : المجلد ٢٢ ، ص ١٢٢ ، ص ٣٦٤ «الرسائل» ، المجلد

الرابع ، ص ٢٥ (٢٨ مارس ١٨٦٤) .

وكلما ازددنا قريبا من مثل هذا المثال يوجد البحث ذو الموضوع الواحد عند كاربوتشى عن قصيدة بارينى (اليوم) . ولب يحثه «تاريخ اليوم» (١٨٩٢) يتناوله مع السيرة والخلفية الاجتماعية والتاريخ الأدبى بمعنى المصادر ، وسر كيفية استقبال القصيدة . إذن فإن الدراسة تحاول شيئا أكثر من مجرد التناول النقدى الضيق فى توليفات على سخرية بارينى . كما أن هناك شيئا شكليا فى الملاحظات على اللغة الشعرية (العناصر المستمدة من فرجيل) والأوزان . ونحن نحصل على تخطيط لتاريخ (الشعراء) الإيطالى وتعليقات عن المجانسة الصوتية وجريان الأبيات وأنصاف النظم^(١٧) ... الخ . ولكن كل هذا ليس نزعة أسلوبية حديثة ؛ بل هو تعليق غير نسقى تقدير انطباعى للفقرات المفردة أو الشرح التاريخى .

زيادة على ذلك ، فإن كاربوتشى فى طريقته المفككة بالأحرى يعيد بالفعل فحص وتقسيم التراث الشعرى الإيطالى . لقد رأى بارينى على أنه نقطة ذروة (أركاديا) وليس مجرد نافذة على نحو ما رآه دى سنجنيس والآخرين ، فهم لم يؤكدوا سوى محتوى هذا العمل الأخلاقى الجديد واهتمامه . وكان كاربوتشى فى فترة مبكرة قد كوّم مختارات قيّمة مع مقدمات للشعراء الشبقيين فى القرن الثامن عشر والشعراء الغنائيين الكلاسيكيين فى ذلك القرن ؛ وهو فى أواخر حياته تتبع تاريخ القصيدة الإيطالية^(١٨) . وهذه المجموعات والمقالات ليست مجرد تاريخ أدبى واسع المعرفة بل هى أفعال من أفعال النوق حيث أنها تفرز الشعراء (على سبيل المثال سافىولى) والقصائد المهمة منذ رد الفعل الرومانسى . وكذلك نجد أن المقال عن بواكير شعر فوسكولو التى تشخص صميمته فوسكولو وحدائمه وكلاسيكيته والتقدير الشديد لموتى وكذلك الإعجاب بمتاستاسيو تتلام مع هذا النوق^(١٩) . وحتى محاولة إنقاذ قصائد ليوباردى الوطنية المبكرة^(٢٠) من براثن دى سنجنيس وإ. س. سيزاريو وإن كانت قد استلهمت النوافع الوطنية والعداوات الشخصية تتفق مع حملته الشاملة (إذا أمكن للمرء أن يستخدم مثل

(١٦) الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٤٠٤ - ٤٠٥ ؛ المجلد ٢٦ ، ص ١٧٧ ؛ المجلد السابع ، ص ٤٠٨ (الكلاسيكية الفالدة) .

(١٧) الأعمال ، المجلد ١٧ ، ص ١ أو ما بعدها وخاصة ص ٢٢ وما بعدها .

(١٨) «الشعر الشبقي فى القرن الثامن عشر» ، فلورنسا ، ١٨٨٠ .

(١٩) عن فوسكولو «المراقبة والشباب عند أوجو فوسكولو» الأعمال ، المجلد ١٨ ، ص ١٥١ - ١٨٢ .

(٢٠) (١٨٨٢) ؛ عن موتى : الأعمال ، المجلد ١٨ ، ص ١٢٣ - ١٥٠ ؛ عن متاستاسيو ، الأعمال ، المجلد ١٥ ، ص ٣٣٩ - ٣٦٧ (١٨٨٢) .

هذه الكلمة القوية) لصالح التراث الإنساني الكلاسيكي الجديد للشعر الإيطالي . وكارنوتشي بطبيعة الحال على علم تام جدا بتراطيب هذا التراث مع التفسخ الأخلاقي والسياسي الإيطالي . وهو نفسه على وعى شديد بدوره كمدرس للأمة لكي تعتنق وجهة نظر الفن للفن لكنه يحتج بالفعل غالبا ضد النزعة التعليمية الضيقة الأفق^(٢٠) ؛ وهو بالنسبة للأدب الأقدم يتخذ وجهة نظر تاريخية بسيطة ، وهو يتضابق من المحاولات التي تحكم أوتنسي للأشياء التي تبدو في نظره وقائع بسيطة للتاريخ . «أيضا في النقد ، في شيء من القدرة» . وفي ظل ظروف خاصة من الحكم - كما يقول - فإن هناك أشياء معينة هي وحدها التي يمكن عملها . «إنني أحب - على سبيل المثال - أصحاب النزعة اللاتينية في القرن الخامس عشر ؛ إنني أحب الأكاديميين في القرن السادس عشر ؛ أنا أستمع بضجة شعراء القرية السابع عشر ؛ وأنا أجد عراء وسط المؤمنين بقصيدة (أركاديا) ؛ وأنا مسرور من الشعراء المتفرنسين» . «إن الجميل هو بالنسبة لعقلي نسبي وأخلاقي بذاته»^(٢١) .

هذا التسامح الشامل النسبي هو على أي حال أبعد ما يكون عن الكمال . فنزعة كارنوتشي الدنيوية قوية للغاية ؛ إنه لا يستطيع أن يتسامح بالنسبة لـ «محاكاة المسيح»^(٢٢) أو كالدرون ، وهو ينتقد عمله «الحياة حلم» نقدا مريرا^(٢٣) . وهو يتباعد عن مانتسولي فقد اعتقد أنه أساسا ينبوع الكاثوليكية المحافظة الرومانسية . وهو يعجب بشعر مانتسوني (وإن كان لديه تحفظات عن قصيدته عن نابليون) ، لكنه انتقد المسرحيات الدرامية وحاول - وهو كبش فداء مزاعم عظمة مانتسوني - حتى أن يقلل من أهمية «خطبة العروس»^(٢٤) . وبعض حجج كارنوتشي موجهة ضد الجنس الروائي كله ، ضد الرواية الحديثة . ونقص الرواية الإيطالية يبدو في نظر كارنوتشي برهانه على الطبيعة الشعرية للإيطاليين . وعدم استساغته للرواية (النثرية) يعتد أيضا إلى استدلال وهو لم يجد ضده اعتراضات موجهة للنزعة الأكثريكية . ويؤكد كارنوتشي أن استدلال يكتب «أسلوبا رائعا عاطفيا» وهو «عقيم» بالنسبة لإبداع شخصيات حية^(٢٥) .

(٢٠) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢ ، ص ١٠٢ - ١٧٥ (١٨٩٨) .

(٢١) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٣٤١ ، «الرسائل» ، المجلد الثاني ، ص ٢٥١ (٣ مايو ١٨٦١) .

(٢٢) كتبها توماس أكاسيل (١٣٨٠ - ١٤٧١) وترجمت من اللاتينية إلى الإنجليزية في منتصف القرن

الخامس عشر . (المترجم) .

(٢٣) الأعمال الكاملة ، المجلد السابع ، ص ١٤ ؛ المجلد ٢٣ ، ص ٢٩ - ٣٠ .

(٢٤) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٠ ، ص ٢٩٩ - ٢٧٥ وانظر المجلد ٢٠ ، ص ٢٩٠ .

(٢٥) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٥ ، ص ٢٣١ .

ولا نحتاج إلى أن نضيف أن كاربوتشى فى أواخر حياته استهجن الرواية التجريبية عند زولا باعتبارها «ليست رواية وليست علما» بمثل ما أن الرواية التاريخية «ليست ملحمة وليست تاريخاً»^(٢٦).

وتمجيد كاربوتشى للتراث - الإيطالى - اللاتينى استلهم أيضا نزعتة القومية الحارة والتي اتخذت لها فى البداية أشكال الخوف من الأجانب بشكل كوميدى ، لكنه فيما بعد تحول إلى تقدير أكثر عدلا بالنسبة لمكانة الأدب الإيطالى^(٢٧) . زيادة على ذلك لقد رفض دائماً مثال الأدب الأوروبى . وهذا يبدو له مجرد دال على الواقعة التاريخية عن الهيمنة ، بين الفينة والفينة ، لأحد الآداب : أدب فرنسا فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر ، وأدب إيطاليا فى القرن السادس عشر وأدب فرنسا مرة أخرى فى القرنين السابع عشر والثامن عشر^(٢٨) ، والأكثر من هذا بل وأكثر اهتماماته التي امتدت فتجاوزت حدود إيطاليا ؛ لقد عرف وأعجب بفكتور هوغو فى زمن مبكر جداً ، ولكنه تعلم فيما بعد أن يقرأ الألمانية وبعض الإنجليزية . وترجماته ومحاكاته لهايى (حتى النكات فى نثره) ، وتأثير الأوزان الكلاسيكية الألمانية على تجاربه فى «القصيدة الألمانية» تحمل شهادة على اهتمامه بثلاثة شعراء . جوته وهايى وبلاتن^(٢٩) . وكتب كاربوتشى فيما بعد مقدمة تعليقية حارة لترجمة نثرية إيطالية لمسرحية «برومثيوس طليقاً» للشاعر البريطانى شيللى . وهو فى إحدى الرسائل يعترف بأن الإنجليز والألمان هم اليوم «الشعراء الأكثر صدقا» من الإيطاليين^(٣٠) .

وكاربوتشى بالرغم من كل تفكك فكره ، هو شخصية جذابة ممثلة فريدة لعدة طرق . إنه يجمع بين التأريخ الرومانسى بمركزيته فى «روح الشعب» وبين الكلاسيكية «الوثنية» الإنسانية ، تمجيد شديد كاسح بالتراث اللاتينى مع انتباه دقيق للقراءة

(٢٦) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٤ ، ص ٢٨٤ .

(٢٧) «الرسائل» ، المجلد الأول ، ص ٦١ - ٦٢ ، ١١ سبتمبر ١٨٥٣ .

(٢٨) الأعمال الكاملة ، المجلد ٢٥ ، ٢٧٢ - ٢٧٤ : «الرسائل» ، المجلد السابع ، ص ١٠٤ (١٧ فبراير

١٨٧٢) تحدث عن بلاتن على أنه «الفنان والشاعر العظيم» .

(٢٩) تصدير لمسرحية «ديومثيوس» ، ١٨٩٤ : الأعمال ، المجلد ٢٥ ، ص ٣٥٨ - ٣٥٩ : «الرسائل» ،

المجلد ١٢ ، ص ٢٠٤ (١٤ فبراير ١٨٨٠) المؤلف ، وأرجست بلاتن (١٧٩٦ - ١٨٢٥) كاتب ألماني له إبداعات شعرية (الترجم) .

(٣٠) باريتى فى «الأعمال» ، المجلد ١٦ والمجلد ١٧ : بوليسيانو فى «الأعمال» ، المجلد ١٢ واثنتى

فى «الأعمال» ، المجلد ١٠ وناسو فى «الأعمال» المجلد ١٤ ، ص ١٢٩ - ٢٧٥ : وتومسكولو فى «الأعمال» ، المجلد ١٨ .

الصوتية والتفسير وأضرب النصوص المختلفة والخطاطيات الزمنية وظلال المعانى الصوتية . والتعليق على كتاب «القافية» لبتاراك (١٨٧٦) الذى أعاد طبعه والتطبيق على التعليقات السابقة مثل الطبعة المنقحة الإنجليزية يتعارض معارضة حادة مع التعميمات الخيالية عن الأعراق والشعب والطبقات ، والروح السارية فى محاضرات «تناول الأدب القومى» . وفى موضع ما بين كل هذه الأمور توجد أفضل أعمال كاربوتشى النقدية : التعليق الرائع على بارينى هو والمقال عن «القافية» لبتاراك والدفاع عن كتاب «أقيتيا» لتاسو ودراسة فوسكو لوفى بواكيره^(٣١) . إنها شخصيات تاريخية جسدها نوبى محدد ، وتنقصها الرهافة السيكلوجية والقوة المتفردة اللتان كانتا عند سانت - بوف (والذى أعجب به كاربوتشى أيامه إعجاب) ؛ وينقصها السحر المثير والصرامة النظرية اللذان عند دى سنجتيس ؛ ولكنها إذا ما أخذت فى مجملها بصفة خاصة نجد أنها قد ساهمت مساهمة هامة فى إعادة تفسير تاريخ الشعر الإيطالى ، وهى فى أفضلياتها أمثلة رائعة على النقد التاريخى المتعاطف .

(٣١) انظر «الرسائل» ، المجلد ٨ ، ص ٢٩٣ (٤ أكتوبر ١٨٧٣) .

جويسيبى شيارينى
وبقية الرفاق

لقد نشأ . حول كاربوتشى مجموعة كاملة من أصحاب المقالات (والإنسان يتردد فى اعتباره نادرا) وقد فعلوا الكثير لجعل الآداب الأجنبية معروفة فى إيطاليا . وهناك صديقان ش. خصيان لكاربوتشى : جويسيبى شيارينى (١٨٢٢ - ١٩٠٨) وإنريكو نيكىونى (١٨٣١ - ١٨٩٦) . وشيارينى هو تلميذ وقور حافل بالمعلومات كتب باستفاضة عن بايرون وشيللى وكارلايل وهابنى مع تأكيد السيرة الحياتية بشكل مستفيض^(١) ، وقد درس شكسبير بشكل معقول وإن كاد أن يكون بلا أى تصور أصيل. ومعظم المقالات عن «دراسات شيكسبيرية (١٨٩٦)» هى دراسات قائمة على السيرة أو الدراسات المصدرية ، بينما بحثه الطويل عن «روميو وجولييت» ليس إلا إعادة حكي مستفيضة مع اقتباسات مختارة وتعليقات عن المعلقين الآخرين . وعلان شيارينى أن «فن النقد هو شئ ذاتى من الناحية الجوهرية وهو يرصد فى التحليل الأخير إلى حيث يقول المرء: (أنا أحب هذا)، ويقول المرء الآخر: (أنا لا أحب هذا)» . إن النقد افتراضى ؛ حيث لا يوجد شئ يؤكد لنا أن طريقنا فى الرؤية أسمى من عظماء الماضى^(٢) .

أما الصديق الآخر لكاربوتشى فهو نيكىونى وهو غير نقدى فى تتاوله لطريقة مقابرة : إنه عاطفى وصاحب نزعة أخلاقية ، وهو يفكر - على سبيل المثال - من أن غرق شيللى كان عقابا إلهيا بسبب غرق هاربيت . وهو يؤكد لنا ببراعة غريبة أنه لا يوجد شئ غير لائق عند جوته ويبرنز وأن علاقة بايرون بتيريزا جونسىولى هى علاقة أفلاطونية^(٣) . لكن ميزة نيكىونى هى فى إدراج الشاعر بروننج وأخته فى فترة مبكرة عام ١٨٦٧ والكتابة لأول مرة فى إيطاليا عن الشاعر سوينبرن دويتمان وهاثورن وآخرين .

ولم يكن شيارينى ونيكىونى إلا رجلين متوسطين مثقفين ، بينما كان بوناغنتورا زميلنى (١٨٣٦ - ١٩١٦) وأرتورو جراف (١٨٤٨ - ١٩١٣) هما باحثان - ناقدان يستهدفان إيجاد توفيق بين المدرسة التاريخية والنقد التنوقى التقديرى . ومؤلف رومبينى الأساسى يخصص بترارك وليوباردى^(٤) ، لكنه كتب أيضا عن الروائى الإنجليزى بَنَيْنْ وملتون ، عن جوته وأسنج . ومقاله عن «الفردوس المفقود» وهو مقال حاد جداً ينتقد فيه الوحدة والتنظيم ، ويتشكى من تصادم الموضوعات الدالة المتكررة - مثل

(١) «دراسات وصور أدبية» (ليفورنو ، ١٩٠٠) مجموعة من المقالات طبعت فى سنوات ١٨٨٠ .

(٢) ليفورنو ، ١٨٩٦ ، ص ٢٢٤ - ٢٢٦ .

(٣) «دراسات نقدية فى الأدب الإنجليزى» ، فلورنسا ١٨٩٧ .

(٤) «دراسات عن بترارك» ، نابولى ، ١٨٧٨ «دراسات عن ليوباردى» ، مجلدان ، فلورنسا ، ١٩٠٢ ، ١٩٠٤ .

تحول الشيطان إلى حية تنح ، وزمبيني يتابع هذا إلى قصة «كادموس» لأوفيد - وهو يشير إلى فروق في تشخيص الشيطان - وهو يفسرها بسهولة شديدة نوعاً ما باعتبارها صراعاً في ملتون بين «التفانية والتأمل» وواضح أنه قابل لأن يدرك الفروق بين «البطل في حالة حركة والبطل إذا ما جرى وصفه»^(٥) . وزمبيني في عرض تطيلي متعجل لكتاب «لزيوني» لستمبريني يوحى بأن تصحيحاً لنقد دي سنجنيس يجب أن يستهدف إلى تحديد «القيمة الجمالية للعمل ولكن يجب في الوقت نفسه أن نعترف بأهمية الحقوى» ، ويعترف زمبيني «بالشعر الطبيعي» ، وما اسميه الشعر الطبيعي للفكرة»^(٦) ويؤمن بكونه في كتابه الأول عن «النقد الأدبي» (١٨٩٤)^(٧) .

أما جراف فقد اتخذ من زمبيني مثالا مخيفاً بل التشوش الذي انطلق بعد دي سنجنيس. وهو على نحو غير عادل رجل ذو معرفة واسعة عظيمة وقوى تطيلية دقيقة ، لكنه مال إلى الطول التوفيقية في علم الجمال .

وجراف هو أكثر تمثيلاً للتشوشات والتذبذبات في أواخر القرن التاسع عشر . ولقد اعتنق في وقت واحد أو بتتابع الفلسفات المتنافرة بأقصى ما يمكن من المثالية المفرطة إلى النزعة الوضعية^(٨) . وهو يمتد من الأبحاث الواسعة المعرفة الخاصة عن التاريخ الثقافي مثل «الإنجليز والتأثير الإنجليزي في إيطاليا في القرن الثامن» (١٩١١) إلى تصريحات مبتذلة بالأحرى عن نظرية التاريخ الأدبي^(٩) . وعمله الرئيسي «فوسكولو ، مانتسوني ، ليوياردى» (١٨٩٨) قائم إلى حد كبير على السيرة والجانب السيكيولوجي مع تأكيدات مرضية علمية وفسيولوجية للعصر . ومن ثم يدرس جراف «وجهات النظر الحسية» المتنوعة عند ليوياردى : بصره وسمعه وثوقه... الخ^(١٠) . والمقال المبكر عن «هاملت» (١٨٧٨) ليس إلا تطوراً للأطروحة القديمة ولا وهي تغلب الشلل العقلي على قدرة هاملت على الفعل ، والتأكيد على محاولات هاملت لرد كل شيء إلى

(٥) «دراسات في الأدب الغربي» (الطبعة الثانية ، فلورنسا ، ١٩٠٧ : الطبعة الأولى ١٨٩٣) ، ص ٩٨ .

(٦) «دراسات في الأدب الإيطالي» (الطبعة الثانية ، فلورنسا ، ١٩٠٦ : الطبعة الأولى ١٨٨٩ - ١٨٩٤) ،

ص ٣٣٢ .

(٧) «النقد الأدبي» ، روما ، ١٨٩٤ : أعيد طبعه في «دراسات أولية» (باري ، ١٩١٩) ص ٧٥ - ١٢٥ .

(٨) حكم كروتشة القاسي في «أدب إيطاليا الجديدة» (الطبعة الخامسة ، باري ، ١٩٤٨) المجلد الثاني ،

ص ٢١٠ - ٢١٩ .

(٩) «دراسات علمية عن تاريخ الأدب» تورين ، ١٨٧٧ .

(١٠) «فوسكولو ، مانتسوني ، ليوياردى» (تورين ، ١٩٢٠) ، ص ٢٧٨ .

«نسق» يبدو - على أى حال - مفرطاً فى الأداء^(١١). وجراف وهو إنسان واسع المعرفة مثقف حساس تنقصه المكانة التى يمكن أن تُحدد على أنها مكانته الخاصة ؛ وهو على الأقصى لا يبدو إلا على أنه انعكاس للنقاد السيكلوجيين الفرنسيين ، إنه بول بورجيه على نحو أدنى . ولا نجد على الأقصى فى هذا النشاط النقدي المكثف فى العقود الأخيرة من السنين فى القرن التاسع عشر له صلة بالموقف الأبنى الإيطالى المعاصر . وعلى الأقصى درس دوفيديو أوزان «القصائد الأجنبية» وكتب شيارينى سيرة حياة كاربوتشى^(١٢). لكن المفاهيم الجديدة بزغت مع «الواقعية» الإيطالية وهو تنوع على الأقل نظرياً على النزعة الطبيعية الفرنسية . دلويجى كابوانا (١٨٢٩ - ١٩١٥) وهو روائى من الطبقة الثانية يعد عادة المتحدث الرسمى النظرى بينما أفضل الكتاب وهو جيوفانى قرجا (١٨٤٠ - ١٩٢٢) لم يفعل شيئاً سوى الإدلاء بتصريحات مبرمجة قليلة. وفى تاريخ عامٍ عن النقد لا يبدو مهماً ، لكن كابوانا له أهمية خاصة لا لشيء سوى لأنه رفض أن يصنّف وحافظ على أن تكون له قبضة صارمة على طبيعة الفن . ولقد اشتكى من أنه بعد «بطل النزعة الطبيعية» الشديد لمجرد أنه منذ عشرين عاماً أهدى رواية إلى إميل زولا^(١٣). ولقد ألّف كتاباً كاملاً هو «المذاهب المعاصرة» (الواقعية، الرمزية ، المثالية ، العالمية) (١٨٩٨) وفيه يرفض كل الشعارات على أنها تجريدات . وكابوانا من الناحية الفعلية له مكانة محددة تماماً وصفها فى عرض تحليلى مسرحى مبكر ومقالات عديدة عن الروائيين والشعراء المعاصرين وألّتى جمعت فى عدة كتب تضمن أشتاتاً من كتاباته^(١٤). وكابوانا يدافع بإصرار عن الأهداف الرئيسية لموضوع الملاحظة والتجرد والتعاصر وقراءة مادة الموضوع . ولقد أثنى على زولا وغرضه الكريم ووجد فى روايته (الخمارة) «إحساساً لا يظل حالة بسيطة من الإحساس بل يرتفع ويتصّفى ويصبح مشاعر ، يصبح شعراء . ولقد كان كابوانا واحداً من أوائل النقاد الذين أبدوا إعجاباً بفرجا لأسباب مماثلة : نزاهت الكاملة ، ألفقه بموضوعاته ، «الحزن الهائل» الذى يبرز من كتاباته^(١٥). وعلى أى حال يختلف كابوانا عن زولا وأصحاب النزعة الطبيعية الآخرين فى فرنسا بالتمسك القوى بطبيعة الفن العينية ، وألّتى هى فى جانب منها ترجع إلى التأثير المنظور لدى سنجتيس . ويؤكد كابوانا باستمرار ضرورة

(١١) «دراسات درامية» (تورين ، ١٨٧٨) وخاصة من ٦٤ .

(١٢) فى لوفيديو : «الأعمال» . انظر من ٤٩ فى الملاحظات فى الهامش أسفل الصفحة .

(١٣) «وقائع أدبية» (كاتانيا ، ١٨٩٩) ، من ٢٤٧ .

(١٤) «المسرح الإيطالى المعاصر» ، بالرغم ، ١٨٧٢ .

(١٥) «دراسات فى الأدب المعاصر» ، المجلد الأول ، من ٦٢ .

«الشكل» بالمعنى الذى عند دى سنجتيس الذى هو «المشاعر» و«الحياة» ، وهى مصطلحات يستخدمها على أساس أنها تكاد تكون تبادلية^(١٦). وكابوانا وهو يختلف أيضا عن النظرية الواقعية يرفض أى شيء فى الفن لا يكون عينيا؛ ومن هنا يرفض أى شيء «نمطى» أو «ذى نزوع» وهو يردد دى سنجتيس بشكل يكاد يكون حرفيا . يقول : إن «النمط هو شيء تجريدى ؛ إنه مراب لكنه ليس شيلوك ؛ إنه إنسان شكاك ، ولكنه ليس عطيل ؛ إنه متردد ، صياد حيوانات خرافية، ولكنه ليس هاملت»^(١٧). وهذا الرفض لما هو نمطى يمتد إلى أى شيء تجريدى ؛ إنه يمتد لأى غرض فلسفى أو اجتماعى صريح . لآى رمزية ؛ وهو فى عينيه يجد أيضا حججا ضد النزعة العالمية ، نمط الأدب «الباريسى» الذى يمثل دانزيو^(١٨) ، وهى حجج فى صالح وصف الواقع الإيطالى والنزعة المتعلقة بالمناطق والأحياء ، بدءا من فرجا المغروس فى صقلية المركز على العواطف الأولية للناس البسطاء نسبيا . وكابوانا هو صحفي أدبى يعمل يوما بيوم ليكتب فى الغالب موضوعات لم يستعد لها . ولقد بذل جهدا كبيرا يجب وصفه بأنه ريبورتاجات تافهة ، لكن مكانته الأساسية واضحة بتمايز كبير عن الادعاءات شبه العلمية عند الطبيعيين ولا يزال متعاطفا بشكل عميق مع اهتمامهم بالواقع ، بالحياة العينية حولهم ، ذلك الشيء الذى يشبه نظرية متميزة (وإن كانت محدودة) للنزعة الطبيعية الإيطالية التى بزغت .

ولقد حددت أيضا فى تصديرات فرجا القليلة ورسائله طبيعة نظريته : «إن يد الفنان يجب أن تظل حقبة كاملة ؛ إن العمل الفنى يجب أن يبلو وكأنه صنع نفسه ، إنه نضج كواقعة طبيعية دون أى اتصال بمؤلفها»^(١٩). غير أن فرجا يعرف تماما أن هذا التجرد الكامل هو «اصطناع فنى مراد يجرى البحث عنه بتلاعب (وعفوا إذا استخدمنا كلمة التلاعب) لكى يتجنب أى اصطناع فنى ، لكى يعطى وهما كاملا بالواقع»^(٢٠). وهذه الواقعية هى موضوعية ونزيهة عن عقل المؤلف ومن ثم لا يستطيع أن يقضى إلى عمل إشكالى . ورسائله الإنسانية هى ضعيفة فحسب - «دعوى للمتواضعين وغير

(١٦) «دراسات» ، المجلد الأول : ص ٥٥ ، ص ٢٠٢ : المجلد الثانى ، ص ١٢٢ ، ص ١٨٨ .

(١٧) مجلة «طلى اسمى المعاصرة» ، ص ٤٦ .

(١٨) عروض تحليلية غير محببة عن داننتسيو .

(١٩) «حياة كامبي» (١٨٨٠) .

(٢٠) رسالة إلى كابوانا فى ٢٥ فبراير ١٨٨١ .

الوارثين من المعتمدين بدون الحاجة إلى التبشير بالكراهية أو إنكار أرض الآباء باسم الإنسانية^(٢١). وتواضع المطلب والصرامة التي بها يجرى التمسك بالوهم تعطى لهذه التصريحات نغماتها الخاصة من الرزاق والشدة ، والتي هي أيضا فضيلة فن فرجا. وبهذا يحدث انقطاع متميز كما هو الحادث مع التراث البلاغي للآدب الإيطالي .

زيادة على ذلك يستطيع الإنسان أن يفهم السبب الذي دفع بنيتو كروتشه ، وقد واجه وضع النقد الأدبي الإيطالي في بواكير سنوات ١٨٩٠ ، أن يشعر بأن النقد هو مجرد اسم جمعي لأكثر العمليات تنوعا والخاصة بالفعل وأن الكثير منها مثل التناول القائم على السيرة أو المنهج العلمي غير ملائم بالمرة لتصوير حافل بالمعنى للنقد .

لقد اكتشف دي سنجنيس هذا الوضع ، ولكنه في أول كتبه المنشورة «النقد الأدبي» (١٨٩٤) كان لا يزال يصل إلى نتائج نسبية بشكل يدعو للدهشة بالنسبة لإمكانية الحكم الجمالي ، وتشخيصه لشروط الدراسة التاريخية الوضعية الخالصة دقيق ووثيق الصلة بالموضوع حتى اليوم ، ولكن هذا اقتضى من كروتشه ثمانية أعوام قبل أن يقدم علاجاً بكتابه «علم الجمال» . ولم يحدث إلا في عام ١٩٠٢ أنه بدأ عرضه التحليلي «النقد» بمقالات تعيد تقييم الآدب الإيطالي الحديث . وواضح أن كروتشه ينتمي إلى القرن الجديد ، والكتاب الموصوفون في هذا الفصل لا يد أن يفيدوا بالأحرى كدعامة لنشاط كروتشه على نحو أفضل من أن يكونوا مصدرا . ولقد عاد كروتشه إلى دي سنجنيس والألمان من أجل أن يستلهمهم .

(٢١) «كل الروايات» ، المجلد الثاني ، ص ٢٨٩ .

Luigi Tonelli, *La Critica letteraria italiana negli ultimi cinquant'anni* (Bari, 1914), surveys this time . A briefer sketch : Aldo Borlenghi, "La Critica letteraria da De Sanctis a oggi," in Vol. 2 of *Orientamenti culturali : La Letteratura italiana . Le Correnti* (Milan, 1956), pp. 932 - 1051 . Binni, quoted above (p. 000), is also most useful . An anthology of texts : Giorgio Pullini, *Le Poetiche dell' Ottocento*, Padua, 1959 .

On the historical school see B. Croce, "La Critica erudita della letteratura e i suoi avversari" (1911), in *La Letteratura della nuova Italia* (Bari, 1949), 3, 373 - 91 ; Luigi Russo, "Allerandro d' Ancona e la scuola storica italiana," in *Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa*, 3d ser . 5 (1936), 1 - 16 .

On Torraca : Carlo Giordano, "Da Francesco De Sanctis a Francesco Torraca," in *Studi in onore di Francesco Torraca* (Naples, 1922 pp 1 - 176 (with bibliography) .

Carducci is quoted from *Opere*, Edizione nazionale (30 vols. Bologna, 1935 - 40), as EN, and *Lettere*, 20 vols. 1938 - 57 .

On Carducci's criticism see Foscarina Trabaudi Foscarini, *Della Critica letteraria di Giosuè Carducci*, Bologna, 1911, undistinguished ; Daniele Mattalia, *L'Opera critica di Giosuè Carducci*, Genova, 1934, schematic . See review by Mario Fubini in *Giornale storico della letteratura italiana*, 104 (1934), 117 - 24 . Important chapters in general books : Alfredo Galletti, *Carducci : il poeta, il critico, il maestro*, Milan, 1929, 1948 (2d ed.) ; Natale Busetto, *Giosuè Carducci : l'uomo, il poeta, il critico e il prosatore*, Padua, 1958, a careful survey ; Luigi Russo, *Carducci senza retorica*, Bari, 1957 . The chapter on the critic in *La Critica letteraria contemporanea* (Bari, 1942), I, 12 - 47 . On sources see Gabriel Mauguin, *Carducci et la France*, Paris, 1914 .

Articles : e. g. Benedetto Croce, "Carducci pensatore e critico," in *La Letteratura della nuova Italia*, 2, 91 - 115 ; also in G. Carducci, Bari, 1920 . Attilio Momigliano, "Carducci critico," in *Studi di Poesia*, Bari, 1938 : and G. Contini, "Presentazione" of the reprint of Carducci's ed. of Petrarch's *Rime*, Florence, 1957 .

On Graf : B. Croce in *La Letteratura della - nuova Italia*, 2, 203-19 .

On Capuana : G. Trombatore, "Luigi Capuana critico," *Belfagor*, (1949), 410 - 24 .

(٧)

النقد الإنجليزى

المؤرخون وأصحاب النظريات

لن يكون من الظلم أن نقول إنه حوالى عام ١٨٥٠ وصل النقد الإنجليزي إلى الدرك الأسفل فى تاريخه . لقد مات الرومانسيون العظام وكولردج وهازلت ولامب فى الثلاثينيات : وكارلايل الشخصية الأقوى بعدهم تخلى عن النقد لصالح التاريخ وكتابة الكراسات الاجتماعية . ومجموعة الأتباع من الرومانسيين العظام دى كوينس ولى هنت قد عاش كلاهما حتى ١٨٥٩ ، لكنهما لم يكونا سوى شبحين شاحبين لشبابهما . والنظرية الشعرية من جهة أخرى لم يكن لها وجود أو بكل بساطة - كان لها اشتقاق ناء من الرومانسية الشعبية : العبقورية والتخيل والإخلاص فى المشاعر والوظيفة الخلفية والاجتماعية فى النهاية للشاعر كانت الأطروحات الدائمة للمناقشة الروتينية المتحدة على الأقصى من وريدزورث^(١) .

زيادة على ذلك ، فإن إحياء النقد الإنجليزي كان على وشك الظهور ، ولقد ظهر بعدة طرق ، وهى طرق متعرجة ملتوية فى الغالب . ويمكن للإنسان أن يستخلص النوافع المختلفة بالإشارة إلى نزعة تاريخية جديدة تعارض جو النزعة التعليمية والنزعة الأخلاقية ، ذلك الجو الفكتورى السائد بشكل شامل . لكن هذه الدوافع لم يكن واضحا أنها انطلقت الواحد من الآخر . إنها تترايط ، وهى تدخل فى توقيعات وهى تحاول الوصول إلى تركيبات أصلية .

لقد أشعت النزعة التاريخية أساسا من ألمانيا ، وجرى استشعارها أولا فى فقه اللغة الكلاسيكى وعلى نحو أكثر جلاء فى اللاهوت^(٢) . وقد تدعمت قوة النزعة التاريخية رغم أن اتجاه النزعة وروحها قد تغيرا مع إنتصار النزعة التطورية الداروينية فى الستينيات . ولكن فى التاريخ الأدبى فإن الانجازات المباشرة كانت مثبتة للهمة . واقتراحات كارلايل لم يجر متابعتها على شكل نسقى : فلم يكتب تاريخ متماسك جديد للأدب الإنجليزي حتى سنوات ١٨٩٠ ولقد ازدهرت نزعة الاقتتان بالقديم ووجدت أعمالها فى أمثلة الموضوعية النزيهة لدى العالم الطبيعى والطموح فى استكمال البداهة والدقة الصارمة . لكن أصحاب النزعة الإنسانية فى عصر النهضة أو الباحثين الجزويت وأتباع المذهب البنديكتى فى القرن السابع عشر قد زرعوا هذه الفضائل المدرسية دون انتباه شديد لأنموذج العلم الطبيعى . وهناك دارس مثل ف . ج .

(١) انظر الباه . وارن الابم ، النظرية الشعرية الإنجليزية ١٨٢٥ - ١٨٦٥ ، « برنستون » ، ١٩٥٠ .

(٢) انظر كلايس بوكورن ، « النزعة التاريخية الألمانية فى إنجلترا » ، جوتنجن ، ١٩٥٠ .

فورنيل (١٨٢٥ - ١٩١٠) الذى أسس جمعية النص الانجليزى فى بواكيره وجمعية شكسبير الجديدة وجمعية براوننج . ولقد نادى بنفسه « عالم نبات علميا »^(٣) . وهو بهذا كان مجرد إنسان يحاول أن يدعم صدق اختيار الوزن لتحديد الترتيب التاريخى لمسرحيات شكسبير . وهو فى جدله العنيف مع الشاعر سوينبورن استهجن بوقاحة اعتماد الشاعر على « أذنه الطويلة ذات الشعر والنحيلة والفجة »^(٤) عينه لأن سوينبورن تجرأ على الشك فى بعض مشاعره . وتأثير البحث الألمانى ظهر فى الاتجاه عنة . إن الوقائع والأمثولات والتأثيرات أصبحت هى انشغالات الباحثين والمبتدئين . وهناك محاولات لإيجاد تركيبات ونقد لم تلق تشجيعا أو جرى تأجيلها إلى مستقبل بعيد . وفى انجلترا أصبح أ . وورد (١٨٣٧ - ١٩٢٤) - الذى هو نفسه قد كتب « تاريخ الأدب الدرامى » (١٨٧٥) على شكل وقائع - المعارض الرئيسى لوجهة النظر هذه التى أسماها بشكل دال « السياسة الواقعية »^(٥) . والنجاحات والمحدوديات لوجهة النظر هذه يمكن مشاهدتها فى التدفق المتنامى للقواميس والرسائل العلمية والاسهامات والمذكرات والأبحاث . وهى تتضمن دائما تصورا جامدا عن الأدب ومن ثم فهى غير ودية لكتابة التاريخ الأدبى . واستخدام التصورات السيكولوجية المعاصرة كانت أيضا ذات أهمية ضئيلة للنقد أو التاريخ الأدبى الحق .

وليم فينتو (١٨٤٥٠ - ١٨٩٣) فى كتبه القوية عن « النشر الإنجليزى » (١٨٧٢) و « خصائص الشعراء الانجليز » (١٨٧٤) لا يستطيع أن تحل إلا التفاصيل العرضية للشكل الأدبى لأنه اعتق علم النفس الذرى الخالص عند جون ستيورات مل والكسندر بين^(٦) . ولقد بدأت المفاهيم الاجتماعية والبيولوجية تتسلل إلى التاريخ الأدبى فى وقت واحد تقريبا ولم يدرس دعاة الوضعية من أتباع الفيلسوف الفرنسى أوجست كونت التاريخ الأدبى كتاريخ ثقافى بل درسوه على أنه انعكاس للتطور الاجتماعى .

(٣) « شركاء » - ميجز بروك وشركاه (لندن ، ١٨٨١) ص ٤ .

(٤) « السطو الواضح عند سوينبورن عن شكسبير » (لندن ، ١٨٧٩ ، ص ٤ .

(٥) « أبحاث مجموعة . تاريخية وأدبية وسفرية وأشكات » (خمسة مجلدات ، كمبريدج ، ١٩٢١)

المجلد الخامس ، ص ٣٠٠ .

(٦) انظر على سبيل المثال « الخصائص » (الطبعة الثانية ، انديره ، ١٨٨١) ص ١ ، ص ٢٧٦

(المؤلف) . وألكسندر بين (١٨١٨ - ١٩٠٣) : فيلسوف وعالم نفس أسكتلندى عُرف بتطبيق علم النفس على مكتشفات الفسيولوجيا . له « الحواس والعقل » (١٨٥٥) . (المترجم) .

وجون مورلى (١٨٢٨ - ١٩٢٣) الذى كتب سيراً ثقافية عن « فولتير » (١٨٧٢) و « روسو » (١٨٧٣) و « دينرو والموسوعيون » (١٨٧٨) اعتقدوا أن الفن « هو الشئ الوحيد الذى يتحول إلى أشكال مثالية وخيالية للنسق السائد وفلسفة الحياة » . وهدف النقد الذى يسميه « النقد المركب » عليه أن « يتابع علاقات أفكار الشاعر .. عبر التيارات الرئيسية للفكر إلى الاتجاهات المرنية لعصر قادم »^(٧) . وفى محاضرة « عن دراسة الأدب » (١٨٨٧) يزكى مورلى بضرورة أن يأخذ دارس الأدب على عاتقه « مسحاً منظماً ومتربطاً للأفكار والأنواق والمشاعر والتخيل والفكاهة والابتكار .. والتنويعات المتكشفة التى يشكلها العصر والظروف ، وهى تتشكل بالضرورة فى المجتمع الإنسانى »^(٨) . ومن بين هذه المقالات عن الشخصيات الأدبية المجموعة فى « أشنات نقدية » (ثلاثة مجلدات ١٨٨٦) و « دراسات فى الأدب » (١٨٩٠) وهى صورة تعاطفية مع بايرون تتجج نجاحا كبيرا بينما المقالات عن كارلايل وماكولى ووردزورث وامرسون قدهيمن عليها إما المقصد الإشكالى لليبرالية أو التبريرات العقلانية من أجل الأوهام الرومانسية .

وكانت الأكثر إثمارا للتاريخ الأدبى محاولة نقل مفهوم التطور البيولوجى إلى تاريخ الأدب . وفى نطاق ضيق ، هو السيرة الأدبية ، تجد أفكار سينسر عن التكامل فى كتاب إدوارد دودن « شكسبير » : عقله وفنه « (١٨٧٥) . إن تطور شكسبير قد جرى تصويره كعامل ذاتى خلقى ، كتصوير لأنموذج إنسانى عام . ودودن وهو يستخدم مصطلح « البيولوجيا » عند سينسر يحاول أن يبين كيف أن « الترتيب النباتى للطبيعة الكلية لشكسبير أصبح أكثر تعقيدا وتضمنًا ، إلى أن أصبح عمله « تعبيرا عن الشخصية الكاملة » . والمصطلح الفنى غالبا ما يخفى تصورا أخلاقيا : فشكسبير وصل إلى « مزاج ليبرالى ، كئس أريحى ، رفيق ، وإن كان هائبا برزانه »^(٩) وأطروحة هريبرت سينسر عن التقدم من الحياة الجمعية إلى الحياة الفردية تتسلل فى كتاب « الأدب المقارن » (١٨٨٦) من تأليف هـ . م . بوسنت ، وهو أول كتاب « فى الإنجليزية مخصص بوضوح لذلك الموضوع .

(٧) « بايرون » فى « أشنات نقدية » ، المجلد الأول (لندن ، ١٨٨٦) ، ص ٢٠٩ - ٢١٠ .

(٨) « عن دراسة الأدب » (١٨٨٧) فى « دراسات فى الأدب » (لندن ، ١٨٩١) ، ص ٢١٩ - ٢٢٠ .

(٩) « شكسبير » (الطبعة الرابعة عشرة ، لندن ، ١٩٠٩) ، ص ٤٤ ، ص ٤٦ فى الملاحظات فى

الهامش أسفل الصفحة ، ص ٤٩ .

إن مفهوم الأدب المقارن هو الذى ظل حيا وياقيا فى البلاد السلافية : محاولة لمسح الشعرى الشفاهى على نطاق عالمى داخل خطاطية التطور . وفى روسيا حوالى ذلك الوقت نفسه حاول ألكسندر فسلوفسكى شيئا مماثلا مع ثقافة أكثر عينية وأعظم عما يمكن لقاصد من نيوزيلندا أن يحكم^(١٠) . لكن الشارح لتاريخ أدبى تطورى فى انجلترا الفكتورية كان جون أدنجتون سيموندز واندى سوف ناقشه بالتفصيل فيما بعد .

عند سيموندز نرى النزعة الطبيعية متفشية ؛ لقد أصبح التاريخ الأدبى فرعاً من البيولوجيا . وعلى أى حال كانت هناك معارضة شديدة لمثل هذه النزعة الطبيعية فى العصر الفكتورى . لقد صدرت أولاً من الحركة الجمالية الكلية ، من كتاب من أمثال سوينبورن وستتسبرى وجوس . وإن إدموند جوس (١٨٤٥ - ١٩٢٨) الذى كان ناقداً متقلبا إلا أنه كان ناقداً تافها وخاصة أنه يقدم خدمات للمثل التطورية فى العصر . وهو فى كتابه « تاريخ موجز للأدب الانجليزى الحديث » (١٨٩٧) يكتب ليظهر « حركة الأدب الانجليزى » و « فوق كل شيء آخر » أن « يؤد شعورا بتطور الأدب الإنجليزى^(١١) ، ولكنه فى التطبيق لا يزودنا إلا بمعلومات وبعض الانطباعات النقدية عن المؤلفين وعملهم . وفى لحظة صدق يستنكر جوس فيما بعد أى اهتمام بهيوليت تين ويؤكد على دنيه لسانت - بوف^(١٢) . وسوينبورن وستتسبرى يستحقان تناولا مستقيضا .

وفى التاريخ الأدبى نجد أن المفهوم الرومانسى القديم للتطور الأدبى كتاريخ للعقل القومى كان مثمرا للغاية . والذى اقترحه هو كارلايل ووجدله صدى طوال العصر الفكتورى ، وعلى سبيل المثال فى كتابات ديفيد ماسون (١٨٢٢ - ١٩٠٧) الذى أنتج الصرح الكبير « حياة ملتون » وفى الكتب الشعبية لهذى مورلى (١٨٢٢ - ١٨٩٤) يستطيع ماسون أن يستخدم لهجة متعلقة تبحث قسيولوجيا الدفاع عن « المخ القومى لبريطانيا والذى عانى من تقلص فى عضلات الجبهة لتجسيد الفكرة حيث تتوالد الدهشة والمقارنة » . وقد استطاع فى فترة ترجع إلى عام ١٨٥٩ أن يتحدث عن

(١٠) يوجد المزيد عن هذه المسائل فى كتابى « مقاميم النقد » (نيوهافن ، ١٩٦٣) ، ص ٤٣ ، ص ٤٧ - ٤٨ وفى الهامش فى الأسفل فى ص ٢٧٨ - ٢٨٠ .
(١١) التصدير .

(١٢) رسالة إلى ف. س. روى فى ١٩ مارس ١٩٢٤ عند إيفان تشارتريس : « حياة ورسائل سيرا دمونتوس » . لندن ، ١٩٣١) ، ص ٤٧٧ .

« تطور محتوى في ذاته » على أنه « قانون طبيعي به تنفصل الأجناس نفسها » أو بالأحرى « يُقذف بها » من شكل أصيل يصعب وصفه . وهو يمكنه أن يسأل تلامذته متبأها ليدرس « ذلك الشيء الحيوي والجوهرى - الشفاف بوضوح ... الذى نسميه العقل أو روح الزمن^(١٣) . ومورلى يفكر فى الألب الإنجليزى على أنه « سيرة قومية » ، « قصة العقل الإنجليزى » ، « التعبير المستمر عن طابع قومى واحد » . وهذه التصورات عند مورلى فى التطبيق تحتجب فى الظل من جراء اعتبارات طبيعة تربوية خالصة . إن الألب يصبح نسقا للفضائل القومية ، تجسيدا لحياة انجلترا الدينية^(١٤) . جميعا للفقرات الراقية والنفوس الملهمة .

وفى نهاية القرن كتب و . ج . كورثوب (١٨٤٢ - ١٩١٧) كتابه « تاريخ الشعر الانجليزى » (ستة مجلدات ١٨٩٥ - ١٩١٠) ، والذى يضم بمهارة المفاهيم التاريخية الرئيسية فى العصر . إن « التخيل القومى » هو فى قلب الكتاب ، لكن تاريخه يعكس تطور المجتمع والسياسة ؛ وقد جرى تصويرهما على أنهما ناميان مثل الجهاز العضوى البيولوجى . ويجرى التفكير فى السياسة والأدب كما لو كانا ينبعان من مصدر عام واحد : تطور الطابع القومى . إن التطور نفسه يُشاهد على أنه سيرة جدلية طويلة ، يُشاهد على أنه صراع بين النزعة الفردية والنزعة الجمعية ، وهذا الصراع يستمر خلال التاريخ الانجليزى . ومركب هاتين النزعتين الكامل وتناغمهما هما مثال كورثوب السياسى والشعرى . وفى العصور الوسطى كانت هناك وفرة من النزعة الجمعية وهى وفرة غير صحية . وإبان عصر النهضة تأسس تناغم ، بينما فى الأزمنة الحديثة فإن النزعة الفردية من خلال الرومانسية أساسا يمثل إلى السيادة فى الشعر والسياسة معا . والدستور الانجليزى بتناغمه من الحرية والسلطة هو فى نظر كورثوب أنموذج التناغم المثالى بين فردية الشاعر والتراث القومى . وبيت كورثوب بشدة صورا طويلة من التاريخ العقلى . ومرونة تصوره العام وجراته التى يتم بها التنفيذ هما الشيطان

(١٣) « الروائيون البريطانيون وأساليبهم » (كامبردج ، ١٨٥٩) ، ص ٥٢ - ٣٦ « كيف يمكن للأدب أن يصور التاريخ » (١٨٧١) ، فى « الشياطين الثلاثة : شيطان لوثر وشيطان ملتون وشيطان جوتة ومقالات أخرى » . (لندن ، ١٨٧٤) ، ص ٣٠٤ - ٣٠٥ .

(١٤) « الكتاب الانجليزى : الكتاب قبل تشوسر » (لندن ، ١٨٩٤) ، التصدير . هنا اس سولى « حياة هنرى مورلى » (لندن ، ١٨٩٨) ، ص ٢٨٨ - ٢٨٩ ، ص ٢٣٠ .

الذان وضعا الكتاب الصرح الشامخ الذى كتبه كورثوب ربما هو المكانة الأولى فى التواريخ الأدبية الإنجليزية ، لكن قدرته النقدية كثيرا ما تتقلص بسبب نزعة الأخلاقية الصارمة وكلاسيكيته الأكاديمية وأشكال العصور الرئيسية عنده نأتى فى تطيلات للكتاب الأفراد : إن إحساسه بالشكل الشعرى ضعيف والانطباع النهائى يسود حتى أن تاريخ الشعر الإنجليزى هو تلاعب مجرد للحركات والنزعات العقلية الهائلة ويكاد فن الشعر أن يبدو مفقودا تماما^(١٥) . فإذا ما قورن بإنجازات هيبوليت تين أو هنتر أوبراندز إن لم نقارنه بدى سنجتيس فى القارة الأوربية فإننا نجد أن التاريخ الأدبى الانجليزى قد فشل فى تحقيق التوازن الحق بين النقد والتاريخ مما يجعل هذه الكتب حية حتى اليوم رغم ما فيها من قصور . غير أن التاريخ كان على الأقل فى انجلترا على شفا النقد الأدبى . وفى الوسط الفكتورى الذى كان لديه خط من عدم الثقة العميق تجاه التأمل والنظرية ، فإن نظرية الأدب ظلت أيضا على المشارف ، على الطرف الآخر الأقصى من الخريطة الثقافية .

ومن بين النقاد الفكتوريين يكاد يكون إنياس سوتيلاند دلاس (١٨٢٨ - ١٨٧٩) الوحيد الذى حاول نظرية نسقيه الشعر مع توقعات علمية . وهذه النظرية تتألف إلى حد كبير من تصنيف متطور للأجناس الأدبية فى خطاطية ثلاثية ، على طريقة علماء الجمال الألمان . ومما هو غريب بما فيه الكفاية فإن الخطاطية فردت غشاء من علم النفس الشديد اللاعقلانية تضع أصل الفن فى اللاشعور أو فى « النفس الخفية » . والخليط المتنافر من علم نفس اللاشعور مع نسقية مماثلة بإحكام يجعل كتب دلاس أطباقا ورقية لا يفتقدها خبراء تاريخ النقد .

لقد كتب دلاس كتابين : « فن الشعر » (١٨٥٢) و « العلم المرح » (مجلدان ١٨٦٦) : والكتاب الثانى كان تطورا للكتاب الأول ، لكنه تركه دون أن يتمه مع مجلدين سوف يصدران بعد ذلك . والمجلد الثانى من كتاب « العلم المرح » يظهر ككل المؤلف . فقرب النهاية أدرج بتفكك مناقشات لها صلة بالموضوع عن الوضع الأدبى مقبسة من العروض التحليلية الوافرة للمؤلف نفسه لمجلة (التايمز) اللندنية . وفى أدنبرة كان دلاس تلميذا لسبروليم هاملتون الذى لم يكف عن الإعجاب به باعتباره « أعظم مفكرى

(١٥) عن أو . إلتون « معنى التاريخ الأدبى » ، فى « دراسات حديثة » (لندن ، ١٩٠٧) ،

القرن التاسع عشر «^(١٦) . وكتب دالاس غارقة في التراث العام لعلم النفس التجريبي البريطاني وفي نزعة أستاذه المضادة للعقل الشائعة الحافظة بالشك . وكثيرا ما ينحرف إلى الألمان الذين « يرون أبعد في الأحداث التاريخية عن معظم الناس » .

وهو يتشكى من أن « الألمانى (هيجل أو شلنج) يشيد أداة انتشارال الفن الغريق كما يشيد الجمال من أعماق وعيه الخلقى »^(١٧) . وعلى أى حال فإنه من خلال هاملتون الذى يزعم أنه الأول بعد الألمان فى تطوير مفهوم اللاشعور^(١٨) يستمد دالاس التيار اللاعقلانى الرومانسى فى علم الجمال الألمانى . لقد عرف أو جست فلهم شلجل وكتاب جان بول « أوليات علم الجمال »^(١٩) « مباشرة ، ولقد عرف بالطبع التراث الأفلاطونى العام بتأكيديه على الإلهام اللاشعورى : سدنى وشلى بصفة خاصة . ورسكين فى بواكيره غالبا ما يكون فى بال دالاس . أما أرنولد فإنه من شدة ثقافته لا يروق لنوقه^(٢٠) . ومعرفته الشديدة بتاريخ النقد ترفع من مستوى العرض الكلى .

إن الخيوط غير المجدولة فى عمل دالاس قد يسهل فكها . إن النزعة التجريبية السيكلوجية البريطانية تزعم أنها تشيد فن شعر فى « علم اللذة » . وكتاب « العلم المرح » فى مجلده الثانى يجرى تفسيره على أنه يقصد به مسرح « العلم » . ونهاية الفن « هى لذته الحسنة » والتخيل هو « بيت اللذة » ؛ و « أرض الأحلام » هى « أساسا أرض البركة » ولذة الفن هى لذة التخيل^(٢١) . والشاعر - ووردزورث

(١٦) انظر الإهداء إلى « فن الشعر » . لندن ، ١٨٥٢ ، و « العلم المرح » (لندن ، ١٨٦٦) ، المجلد الأول ، ص ٢٢ و ص ٢ ، ص ١٤ .

(١٧) « فن الشعر » . ص ١٢٥ « العلم المرح » ، المجلد الأول ، ص ٣٠ .

(١٨) انظر : « محاضرات عن الميتافيزيقا والمنطق » بإشراف هـ . ل . مانس لو ج . فيتش (ادنبره ولندن ، ١٨٥٩ - ١٨٦٠) ، المجلد الأول ، ص ٣٢٨ وما بعدها .

(١٩) عن جان بول أنظر « العلم المرح » ، المجلد الأول ، ص ٨١ ، ص ١٥٧ - ١٥٨ ، ص ١٩١ .

(٢٠) بالنسبة لرسكين انظر على سبيل المثال « فن الشعر » ، ص ٢٥١ ، « العلم المرح » المجلد الأول ، ص ٢٨ ، ص ٥١ ، ص ١١٨ - ١١٩ ، ص ١٧٠ ، ص ١٩٣ ، ص ٢٤٣ ، ص ٢٥٢ ، ص ٢٨٢ ، المجلد الثانى ، ص ٧٢ ، ص ١٧٢ وعن أرنولد ، المصدر السابق ، المجلد الأول ص ٢٩ ص ٢٨ - ٦٥ ، ص ٦٧ - المجلد الثانى ، ص ١١٤ ، ص ٢٤٧ .

(٢١) « العلم المرح » ، المجلد الأول ، ص ٦ ، ص ٩١ ، ص ١١٥ ، ص ١٧٢ ، ص ٣١١ .

هو أكبر مثال - « يحمل بشارة فريدة من نوعها - أبناء فرحة عن المرح الكبير ، أبناء فرحة عن الأفراح الأصغر ، لكنه يحمل دائما اللذة »^(٢٢) . وهو مثل جفرى ونماذج يدافع عن الشعر باعتباره مدرسة التعاطف الوجداني .. « إن تلميد الشعر ... يجرى تعليمه المقاطع الموسيقية من خلال سلم نغم الانفعالات الإنسانية . إن الشاعر يبشر ببشارة ، إنه يشعل الحب ، ويثقي في قوة التعاطف الانساني التي تفضي بالانسان الفرد إلى أن يحاكي الآخر »^(٢٣) . ودالاس مثل أسلافه يتأصل بشدة « بلذة خالصة » و « بلذة خليط » و « ويلذة حقيقية » ويشوش « اللذة المؤلمة » الخاصة بالدموع والتراجيديا^(٢٤) .

غير أن دالاس ينتقد الجرد التجريدي التقليدي للتخيل لأنه يوحد التخيل وتوحيدا شديدا جدا بالذاكرة أو العاطفة أو العقل (بمعنى الابتكار) . والتخيل عند دالاس هو ببساطة مصطلح عام لكل أوجه النشاط اللاشعورية الخاصة بالعقل ، ولكل الذاكرة اللاإرادية ، ولكل الانفعال الكامن تحت الشعور والاستدلال اللاشعوري . وهذه « النفس الخفية » هي مصدر قوة الفنان لأن دالاس مقتنع بأن الوعي قاصر على الفعل والابداع . « إن ما نحاول أن نفعله لا نستطيع أن نفعله ؛ وعندما نكف عن المحاولة نفعله »^(٢٥) . وليس ماتحت الشعور وحده هو مصدر الفن : بل إنه أيضا تفسير قبوله ومعياري قيمته : « الفن هو الشعاري في تناسب منطلق . إن له هذه القوة للقبول بالنسبة لما يمكنني أن أسميه العقل الشارد باعتباره متميزا عن العقل المتيقظ والذي يسقط عليه التآلق العظيم للوعي والذي يستجيب العلم له وحده »^(٢٦) . ومن هنا لا بد أن دالاس يعد « الوعي الذاتي ضاراً بالشعر » ويستبعد « ما هو تعليمي وما هو مصطنع فنيا وما هو كتابة ساخرة » من الشعر الأصيل^(٢٧) . وتعبير « مصطنع فنيا » هنا واضح أنه يعني به الذي جرت فبركته وما هو مخترع والفن المحسوب احصائيا من أي نوع . والشعر الغنائي - من الناحية المنطقية بما فيه الكفاية - هو « أكمل شعر »^(٢٨) والشعر - فوق كل شيء

(٢٢) المصدر السابق ، المجلد الثاني ، ص ١٩٢ .

(٢٣) « فن الشعر » ، ص ٢٩١ .

(٢٤) « العلم المرح » ، المجلد الثاني ، ص ٢٢ وما بعدها ، ص ٦٥ وما بعد هذا ص ١٠٩ وما بعدها

خاصة ص ٥٢ .

(٢٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٢٩ .

(٢٦) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢١٦ .

(٢٧) « فن الشعر » ، ص ٦٤ .

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٥٠ .

يجب أن يكون « مخلصا » . ويتشكى دلاس من الاتجاه المعاصر عند تنيسون والآخرين تجاه الشعر الغنائى الدرامى هناك أغنيات عن السكر كتبها الذين لايشملون والذين يائسون من حيوية الجعة « ؛ وهناك أغنية عن الوطن كتبها أشد الناس كسلا ؛ وهناك أغنيات الصيد العظيم كتبها الذين عندهم أن أنبل لعبة هى صيد الفئران والقوارض ، والفزلان الصغيرة ؛ وأغنيات الحرب كتبها السيدات اللطيفات ؛ وأغنيات البر كتبها الريفيون الذين يمرضون إذا ما عبروا نهرا .. وهناك أغنيات التقديس كتبها من لم يدخلوا كنيسة قط »^(٢٩) . ويصيره دلاس باللعب الحر اللاشعورى للتحليل والإخلاص التلقائى لدى الشاعر الذى يحط على نفسه الخفية لاتتمخض عن شيء كبير . وعبرة مثل « كل الشعر الحسن فيه كمن المعنى فيما يجاوز العبارة البسيطة عن الوقائع »^(٣٠) . تشبه التنبؤ بالتحليل النفسى ولكن لاتفضى بالفعل إلا إلى تقبل الغموض والإيحائية فى الشعر . ويستطيع دالاس أن يقول إن أرضن شعرا نادرا ما يكون له معنى محدد مهما يكن « . ويقتبس من قصيدة « محاكيات » لوردزورث والتى يفترض فيها أنها تحتوى « على أسطر عديدة تضم نوعا من جوهر الشعر ، وإن كان نادرا ما يكون ممكنا لها أن تساهم فى أى دلالة مميزة . والفقرة التى كثيرا ما جرى اقتباسها عن « خطايا السقوط من جانبنا ، وأشكال التلاشى ، والهواجس السوداء لمخلوق يتحرك فى عوالم ليست متحققة الخ » هى جميلة جدا لكنها كلها بدون أى معنى خاص »^(٣١) . ودلاس قانع أخيرا بلمحة تجاه « ماهو سحرى » وتجاه « قوة خارقة تكمن فى كلمات (الشاعر) »^(٣٢) .

وليس لدى دالاس أى أدوات للنفاذ فى اللاشعور أو حتى لوصفه . وعندما يحدث أن يناقش نظرية الأجناس الأدبية فإنه يفوض فى تصنيفات تأملية لاصلة لها ببصيرته الأساسية . وهو يقسم الأجناس الأدبية على نحو تقليدى بما فيه الكفاية إلى اللعب والقصة والأغنية ، لكنه يقول حينئذ - وواضح أن فى عقله خطاطية جان بول^(٣٣) - إن اللعب متعلق بالحاضر والقصة متعلقة بالماضى والأغنية متعلقة بالمستقبل . والدراما

(٢٩) المصدر السابق ، ص ١٤٧ - ١٤٨ .

(٣٠) « العلم المرح » ، المجلد الأول ، ص ٣٢٩ .

(٣١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣٢٣ .

(٣٢) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٣١٨ .

(٣٣) يراجع الفصل عن جان بول فى المجلد الثانى من هذا الكتاب « تاريخ النقد الأدبى الحديث » ، التى صدرت ترجمتنا له عن المجلس الأعلى للثقافة ضمن المشروع القومى للترجمة .

تستخدم كلمة (أنتم) والملمحة تستخدم كلمة (هو) والشعر الغنائى يستخدم كلمة (أنا) . ودلاس يصر بالاستفاضة على أن الضمير فى الدراما يجب أن يكون أنتم وليس أنت حيث أن كلمة « أنتم » المتعلقة بالأشخاص المرتعدين « تبرهن فحسب على أنانيتهم »^(٢٤) . ولم يخطر له على الإطلاق أن يفكر فى الآداب اللاتينية والفرنسية والألمانية . إن الدراما مرتبطة (بالجمع) والملمحة مرتبطة (بالكلية) والشعر الغنائى مرتبط (بالوحدة) - أى مرتبطة بمقولات الكم عند الفيلسوف الألمانى^(٢٥) كانت لكى تصنع ثالوثا آخر ، وكما لو كان هذا كافيا فإن دلاس يجب أن يقول لنا إن الدراما « رومانسية » (بالمعنى الواسع لكلمة « الحديثة ») والملمحة « كلاسيكية » والشعر الغنائى « إلهى » ، وأن الدراما هى « الجمال » والملمحة هى « الحقيقة » ، والشعر الغنائى هو « الحُسن »^(٢٦) .

وهذه الخطاطية فى كتاب « فن الشعر » لا تتكرر - فى كتاب « العلم المرح » ، ولكن توجد خطاطية ثلاثية أخرى قد تطورت . فهناك ثلاثة أشكال من نزوع العقل نحو التشابه يجب تمييزها ، وهى (١) إننى ذلك أو أشبه ذلك ؛ (٢) ذلك هو أنا أو هو يشبهنى ؛ و (٣) ذلك هو ذلك أو يشبه ذلك . وأول هذه الأشكال يحتوى المبدأ الحاكم فى الفن الدرامى : « التعاطف الوجدانى » . والثانى يحتوى المبدأ الحاكم للملمحة أو الفن التاريخى : التخيل^(٢٧) . والمعنى الأكثر اتساعا « للتخيل » على أنه فعل ألى لأى ملكة أو كل ملكة تُنسَى فجأة لصالح ما هو ممثل لشيء على نحو أكثر قناعة أو باعتباره صناعة صورة . لكن الخطاطية تعمل عملها بالكامل للحديث عن أنماط الصور المجازية بالمثل . والنزوع الذى كل تمثل للتعاطف الوجدانى يظهر فى الدراما من خلال توحيد الشاعر مع شخصه فى « عملية إختفاء الطابع الشخصانى » الدرامية أو الاستعارية . أما النزوع الذى كله تمثل للأنانية فيظهر فى الشعر الغنائى « كنوع من الصورة المجازية معروف فى التجسيم » والتشخصن . والمغالطة الوجدانية « عند رسكين ليست مغالطة على

(٢٤) « فن الشعر » ، ص ٨٢ ، ص ٩١ .

(٢٥) مقولات الفهم عند كانت يعد أن نمر فى قالى المكان والزمان اثنا عشرة مقولة مقسمة إلى أربع وحدات هى : الكم والكيف والعلاقة والجهة . ووحدة الكم تنقسم إلى : الوحدة والكثرة والكلية (المترجم) .

(٢٦) المصدر السابق ، ص ٩٩ .

(٢٧) « العلم المرح » ، المجلد الأول ، ص ٢٧٣ - ٢٧٤ .

الإطلاق^(٣٨) . وأخيرا هناك فئة موضوعية من القوالب التشبيهية والتي يبدو أنها ملحة وفق الخطاطية ولكن تصبح مضرب المثل بما يمكن أن نسميه تبادل الحواس ، جماع الحواس ، « مزيج من الاستعارات »^(٣٩) و وراء هذا الاكتشاف للقوالب التشبيهية توجد أيضا مرحلة من النشاط الشعري : الإدراك الحسى للوحدة . ودلاس بعقريته العادية يميز ثلاثة أنواع من الكليات الشعرية - كلية المقصد ، كلية التوتر المسبق ، كلية الامتداد ، وهذه بدورها مرتبطة بالأجناس الأدبية . فالكلية القصصية هي المفضلة في الحالة الغنائية ؛ والكلية الخاصة بالتوتر المسبق تسود في الملحمة ؛ والكلية الممتدة هي الحياة نفسها وتشكل ماهية الفن الدرامي^(٤٠) . وهذه « القفزة للعقل » من الجزئى إلى الكلى ، من القوضى إلى الضرورى ، من الزمانى إلى الأبدى ، من الفردى إلى العام ، مهينة لإبداع الأنماط فى الفن ، مهينة « للرمزية »^(٤١) . ومن الصعب أن نتبين كيف أن هذه الخطاطية الثلاثية التأملية للأجناس الأدبية وأنواع الصور المجازية مرتبطة بالتأكيد الأسمى على اللاشعور ، نظرا لأن الشعر الغنائى واضح أنه كف عن أن يكون الجنس الأدبى الأسمى . والدراما توصف حتى على أنها الفن المسيحى الخاص ، لأن التراجيديا اليونانية جرى تفسيرها على نحو غريب بما فيه الكفاية على أنها ملحمة أساسا . وكل هذا يقضى إلى « لاهوت للفن » عاطفى^(٤٢) . إن الشعر العظيم هو شعر دينى بطبعه حتى « البروتستنتى » منه فى النغمة^(٤٣) . وملتون هو بطل دلاس . وقد استكشف دلاس عند تآكرى والرواية الفكتورية « تلاشى البطل » : سيادة السيرة القصصية والفردية الزائفة^(٤٤) .

والاكتشافات الحديثة لدالاس جرى صبغها بصيغة مرحلة لتمهد لظهور عالم نفسى فى مرحلة مبكرة بل وحتى « د . هـ . لورانس الروائى الأيرلندى فى بواكيره وفى مرحلته الأقل ارهاصا »^(٤٥) ؛ لكن هذا التفسير يتجاهل واقعة أن دلاس ليست لديه رؤية وليست لديه حده ، وأن « النفس الخفية » تظل خفية ، كما أنه يشيد نسقا ثلاثيا

(٣٨) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨١ - ٢٨٢ .

(٣٩) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٨٥ - ٢٨٦ .

(٤٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩١ .

(٤١) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٩٢ ، ص ٢٩٤ .

(٤٢) « فن الشعر » ، ص ٢٥١ .

(٤٣) « العلم المرح » ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٠ .

(٤٤) المصدر السابق ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٧ ، ٢٢٢ .

(٤٥) ميكل روبرتس فى (١٨ يناير ١٩٣٦) ، ص ٤٢ .

أصيلا من الأجناس الأدبية ولكن يصعب أن نتاح له التفاصيل وهي مستمدة من الألمان في منهجها . لقد شيد دلاس قلعة جنون بالأسلوب الفكتوري ، لقد شيد شيئا من الأسمال والرُقْع لا يمكن أن تثبت فيها الحياة مرة أخرى وتظل فضولا للعصر .

ولا يزال هناك ناقد نظري آخر حاول أن يقيم النقد على أساس علمي ألا وهو جورج هنري لويس (١٨١٧ - ١٨٧٨) وهو معروف أيضا بالسيرة الشعبية التي كتبها عن جوته (١٨٥٥) وارتباطه بالرواية الإنجليزية جورج إليوت . وكتاب لويس « مبادئ النجاح في الأدب » (١٨٦٥) كان سلسلة من المقالات لم تُعدّ طباعتها إلا مؤخرا جدا بشكل مستقل . وأنا أعتقد أن المقالات تركت تأثيرا بسيطا رغم أنها تتكون بالعصر والرجل . لقد أراد لويس أن يجد « منهج الأدب » وقد تأسس وفق قوانين سيكولوجية تتضمن مبادئ تكون صادقة بالنسبة لكل الناس وكل العصور . وهو لديه بالأحرى إيمان مدهش « بالنجاح كاختبار للجدارة » ^(٤٦) . وإن كان قد قام بالفعل بالطبع بالتمييز بين الأنواع المختلفة للنجاح . إن مبادئ النجاح هي ببساطة مبادئ الأدب التي يميز فيها ثلاثة أنواع : أدب الرؤية ، الشكل العقلي ؛ أدب الإخلاص ، الشكل الخلقى ؛ أدب الجمال ، الشكل الجمالي . ويبدو أنه لم يلاحظ أنه أعاد تسمية الحق والخير والجمال . إن كل شيء ينور حول مبدأ التجربة ، الأصالة ، الرؤية المباشرة في جانب الحق ؛ الإخلاص ، الاستقامة في جانب الخير ؛ الاقتصاد ، البساطة ، التتالي ، الذروة ، تنوع الأسلوب في جانب الجمال . والخطاطية كلها لها صفة « الحس المشترك » الممثل للآخرين ، لكنه بسيط للغاية .

وعلى أي حال ليس لدى لويس عقل فلسفي أو محلي . إنه فيلسوف متقلب شعبي ألف كتاب « تاريخ للفلسفة قائم على السيرة » (١٨٤٥ - ١٨٤٦) وعدة كتب عن علم النفس والفسولوجيا . ولقد كتب الكثير من النقد « لمجلة وستمنستر » ؛ كما كتب عروضاً تحليلية مسرحية لمجلة « ليدر » . ووجهة نظره يمكن أن نسميها « كلاسيكية » أو بالأحرى عقلانية ، وضعية ، وضد الرومانسية بشكل قطعي . ومقالاته

(٤٦) « مبادئ النجاح » بإشراف البرت اس . كوك (سان فرانسيسكو ، ١٨٨٥) من ه ؛ أيضا بإشراف ت . اس . نوولسون ، لندن ، ١٨٩٨ أصلا في « فورتنايتلي ريفيوز » ، ١٨٦٥ .

المبكرة هي عن علم جمال هيجل^(٤٧) وليست سرداً وضعياً غير مستحسن عن كتاب أوجست فلهلم شجل « محاضرات فن الدراما »^(٤٨) وعن أعمال لسنج^(٤٩) وهذا لا يظهر فحسب اهتماماته الألمانية والتي وصلت الذروة في « حياة جوته » ، بل هو يحدد أيضاً وضعه ومكانته بوضوح شديد ويبدو له أوجست فلهلم شجل على أنه كاتب شعبي فحسب يستحق الاستحسان الذي تلقاه « لكن كمعجزة - كذا قد عقلاني جاد فلسفي » ويجب اعتباره « واحداً من أشد الأدلة الهامة التي يمكن أن يسترشد بها الدارس » . ولويس لا يجد أي فائدة في محبة شجل للعمق الفلسفي ، « إن النقد التحليلي السيء يبدو أفضل من الفلسفة المتوسطة القيمة »^(٥٠) . ولسنج هو المقابل الحق ذو الثقل . ولويس يحب « نزعاته المباشرة والعملية » ، ويجد عقليته « إنجليزية صميمية في كيفيتها » . « ومن بين كل الألمان هو خيرهم » وهذا أكبر ثناء كاله لويس وهو يفترض أنه يعني « بالألمان » أي مثقف غامض شبيه عميق ومتحذلق . ولويس وجد مقال فريدريك شجل المتحمس عن لسنج « أكثر المقالات إزعاجاً » ، لأن المقال هو « مديح غير مباشر (للمدرسة الجديدة) كما كانت تسمى والتي تدشنت بمغالاة أضفت صبغة على الرومانسية »^(٥١) . وعندما تأتي للويس أن يكتب عن « أخطاء وإساءة استخدامات النقد الإنجليزي » هاجم الممارسة التي لا تزال غير مستفيضة المعلومات عن العرض التحليلي المجهول المؤلف ، لكن كانت هناك مناسبة لتحديد وظيفة النقد على أنه « ترجمة انفعالات الشاعر إلى أفكارها الرئيسية أو المقابلة لها »^(٥٢) . إن النقد هو إضفاء الطابع العقلاني ، إنه الترجمة إلى مفاهيم . ومن ثم يبدو من المنطقي أن لويس أصبح أول عارض إنجليزي لنظرية الواقعية في الرواية ، وإن كان يجب أن نتذكر أنه كان شديد الإعجاب بالتراجيديا الكلاسيكية الفرنسية وتمثيل راشيل قبل هذا

- (٤٧) « فلسفة الفن » علم جمال هيجل ، بريتيش أند فورد ريفيو ، العدد ١٢ (١٨٤٢) ، ص ١-٤٩ .
 (٤٨) « أوجست فلهلم شجل » فورد كوارترلي ريفيو ، العدد ، ٢ (١٨٤٢) ص ٨٧ - ٩٩ وخاصة ص ٨٨ ، ص ٩٠ .
 (٤٩) « لسنج » ، انفير ريفيو ، العدد ٨٢ (١٨٤٥) ، ص ٤٥٦ - ٤٠٠ .
 (٥٠) المصدر السابق العدد ٤٧ ص ٨٨ ، ص ٩٠ .
 (٥١) المصدر السابق ، العدد ٤٨ ص ٤٥٢ ، ص ٤٦٢ .
 (٥٢) « أخطاء وإساءة استخدامات النقد الإنجليزي » ، وستمنستر ريفيو ، العدد ٣٨ (١٨٤٢) ، ص ٤٦٦ - ٤٨٦ وخاصة ص ٤٨١ .

بفترة وجيزة من السنين^(٥٣) . ليس في إنجلترا أى شىء يمكن مقارنته بالمجادلات الفرنسية عندما عرض لويس عام ١٨٥٨ الواقعية لأول مرة . « إن الفن عرض للواقع » . الواقعية هى أساس الفن كله » . ولويس يحكم على الروائيين الألمان المعاصرين بقسوة شديدة . وهو يجلد جوستاف فرايتاج وأوتو لودفيج من أنهما غير واقعيين وأنهما مثيران للغثيان ، ويمدح بول هايس وجوكفريت كلّى مع بعض التحفظات . وهو فى سياقات أخرى قد هاجم عدم واقعية « عمال البحر »^(٥٤) . لهوجو و « الميلودراما وعدم الاحتمال » فى رواية « جين إير »^(٥٥) . والمبالغات الخيالية والدمى الخشبية عند ديكنز . وديكنز الذى عرفه شخصيا يوصف بأنه « عراف الرؤى » مع تخيل من النوع الحى المنقر الذى يفضى إلى الهلوسة^(٥٦) . زيادة على ذلك لا يستطيع لويس أن يوصف بأنه مدافع عن النزعة الطبيعية الحرفية .. ولقد كره ما أسماه « النزعة التفصيلية »^(٥٧) وتحدث دائما عن اختيار العناصر النمطية . والاستجابة موجهة إلى « التماسك الضرورى للواقع » ، إلى « العلاقات الحقة للأشياء » ، وهذا لا يستبعد الخيال المباشر الحق أو إبداع الأنماط الفكهة التى تستثير وتوجه تخيل القارئ على نحو ما نجح ديكنز فى عمله .

وواضح أن جورج إليوت (اسمها الأصلى ماري آد إيفانز ، ١٨١٩ - ١٨٨٠) تأخذ بآراء مشابهة ليس بالضرورة أنها كلها مستمدة من لويس . لقد كتبت قدرا طيبا من النقد لا شأن له إلا فى القليل بالنظرية النقدية أو حتى الرواية . إنه - بشكل يدعو إلى الدهشة - نقد قاس أو لاذع : لقد علقت - على سبيل المثال - على « النزعة السلافية المتغطرسة »^(٥٨) . عند اللورد برون فى كتابه سير الحياة ووصفت قصيدة

(٥٣) جون فوستر ، جورج هنرى لويس : « مقالات نقدية » بإشراف و . آرثر روبرت و . لوى (لندن ، ١٨٩٦) أعيد نشر المقالات من مجلة « لير » (١٨٥٠ - ١٨٥٤) .

(٥٤) « الواقعية فى الفن الرواية الألمانية الحديثة » ، وستيمستر ريفيو ، العدد ٧٠ (١٨٥٨) ص ٤٨٨ - ٥١٨ ، وخاصة ص ٤٩٢ .

(٥٥) « الرواية الجديدة عند فكتور هوجو » فورتنايلي ريفيو ، العدد الخامس (١٨٦٦) ، ص ٣٠ - ٤٦ . الروايات الحديثة : الفرنسية والانجليزية » ، فريزر مجازين ، العدد ٣٦ (١٨٤٧) ، ص ٦٨٦ - ٦٩٥ .

(٥٦) « ديكنز فى علاقته بالنقد » فورتنايلي ريفيو (١٨٧٢) ، ص ١٤١ - ١٥٤ .

(٥٧) « مبادئ النجاح » ، ص ٣٩ .

(٥٨) « الأرجوحة : رواية بقلم فرنسيسكو أباتي » فورتنايلي ريفيو ، العدد الثالث (١٨٦٥ - ٦٦) . ص ١٨٤ « الرواية الجديدة عند فكتور هوجو » ، فورتنايلي ريفيو ، العدد الخامس (١٨٦٦) ، ص ٤٦ .

« مود » لتينسون بأنها « سيئة » وصورت أنوارد يونج مؤلف « أفكار ليلية » تصويرا ساخرا ولم يكن هذا هدفا مثيرا منذ خمسين عاما عندما وُصفت تلك القصيدة . بأنها « قصيدة ساخرة مبتكرة أو هي مناجيات قائمة على الوجد على ضوء شمع مضاءة في جمجمة » تلقى « أشكالا مخيفة من العبث » عن أمور غير مألوفة^(٥٩) . لكن دعواها الهادئة للواقعية كانت مهمة في عصرها : خاصة الفقرات الواردة في « آدم يد » (١٨٥٩) حيث عبرت عن رضاها « لحكى قصتي البسيطة ، دون محاولة لجعل الأشياء أفضل مما هي عليه .. دون خشية من الحقيقة ، إلا أنه يوجد زيف » . إن الحقيقة هي بطلها ، يمثل ما كان الأمر بالنسبة لتولستوى في قصص سيبستبول قبل هذا بسنوات قليلة . إن العرض الأمين للأشياء العادية « هو هنا تعريف للرواية^(٦٠) . ولكننا نجد هنا أيضا عن جمال متعلق بالتعاطف الوجداني والحب « الفن هو أقرب شيء للحياة ؛ إنه حالة تجربة منسقة وامتداد ارتباطنا برفاقتنا إلى ما وراء حدود الاهتمام الشخصي وهذا مماثل لما يمكن أن يكون وردزورث أو تولستوى قد قاله . « إن صورة للحياة الإنسانية التي يمكن أن يعطيها قنان عظيم تدهش حتى التافه والأناي وتوجهه إلى ذلك الانتباه إلى ما هو بمعزل عن نفسه والذي يمكن أن يسمى مادة خاصة للمشاعر الخفية »^(٦١) . وهذه الواقعية التي تريد بها جورج إليوت أن تشكل انطبعا انفعاليا وإنسانيا تتحدد على جبهتين : ضد أصحاب النزعة العاطفية الانفعالية الذين يزيّفون الواقع ، « الروايات السخيفة التي كتبها السيدات الروائيات » ، والواتي كرسّت لهن جورج إليوت مقالا مسليا^(٦٢) ، وضد مجرد أصحاب النزعة الخفية . وفي تبادل غريب الرسائل مع الفيلسوف الوضعي فريد هارسون نجد جورج إليوت تدافع عن « التعاليم الجمالية على أنها ذروة كل التعاليم » . « إذا كفّت التعاليم عن أن تكون جمالية خالصة - إذا تحولت في أى موضع من الصورة إلى الرسم التخطيطي ، فإنها تصبح أشد أنواع التعاليم عدوانية »^(٦٣) . وهي تدافع - على سبيل المثال - عن أخلاقيات

(٥٩) « مقالات » بإشراف بنّي ، ص ١٢٧ ، ص ١٩٢ ، ص ٢٥٩ ، ص ٣٦٦ - ٣٦٧

(٦٠) « آدم يد » ، الفصل السابع عشر : انظر طبعة جوربونز هانت (نيويورك ، ١٩٤٨) ص ١٨٠ ،

ص ١٨٢ .

(٦١) « مقالات » : بإشراف بنّي ، ص ٢٧٠ - ٢٧١ .

(٦٢) المصدر السابق ، ص ٣٠٠ - ٢٢٤ (أكتوبر ١٨٥٦) .

(٦٣) المصدر رسائل جورج إليوت ، بإشراف جوربونز أس . فايت (سبعة مجلدات . نيويورك ،

١٩٥٤ - ١٩٥٥) المجلد الرابع ، ص ٣٠٠ .

رواية « فلهلم ميستر » لجوته على أن بها « تسامحا كبيرا » ، و « تهاجم » العادات الكهنوتية المتزمتة ^(٦٤) عن تشارلز كنجلي ، بينما تعترف بتكتم بأنها قد « أخطأت في حق قوانينها هي الخاصة » في رواياتها وكثيراً بشكل كاف ^(٦٥) . ومثالها هو التأثير الجمالي ، القناعات ، الوهم . وهي تتشكى من جانب في رواية من الروايات على أنها « مجرد وصف وليست عرضاً » ^(٦٦) . لكن ليس لديها تصور عقائدي عن المنهج الحق للسرد . وهي تتساءل : « لماذا لا يجب أن تسرد القصة بطريقة قصوى من عدم الانتظام حتى أن خصوصية المؤلف يمكن أن تذكرها » ^(٦٧) . وهي تطرح « تريسترام » شاندي ^(٦٨) لويس بدون مخاوف . وواقعيتها لاتكاد تهتم بالتهنيزات النظرية أو حتى المقتضيات الضرورية . إنها لم تكن بأي حال من الأحوال الروائي هنري جيمز .

والأكثر مدعاة للدهشة أننا نجد شذرة قد نشرت حديثاً تظهر تأمل جورج إليوت في « الشكل في الفن » (١٨٦٨) مع وجود مصطلح سيكولوجي وبيولوجي - ربما يكون مستمداً من لويس . إن الشكل في الشعر يجري تفسيره على أنه جهاز عضوي معقد « به لا يمكن لأي جزء أن يعاني من زيادة أو نقصان بدون مشاركة كل الأجزاء الأخرى في التأثير الناجم والتعديل المترتب للجهاز العضوي ككل » . والمبدأ - المنحدر في أقصاه من أرسطو - يجري إعلانه على أنه معيار النقد « وبهذه الأشكال الخفيفة للفن لا يمكن أن يسمى راقياً » أو متدنياً إلا على أساس المبدأ نفسه الذي نطبق بمقتضاه هذه الكلمات على الجهاز العضوي : أي في تناسب مع تعقد الأجزاء المترابطة في كل لاينفصم ^(٦٩) . وهنا نجد أن معيار التعقد الذي يستخدم على سبيل المثال في النقد الجديد ^(٧٠) . قد جرى إعلانه رغم أن جورج إليوت تستخدم على نحو

(٦٤) « مقالات » بإشراف بني ، ص ١٤٧ ، ص ١٢٩ .

(٦٥) « رسائل » ، المجلد الخامس ، ص ٤٥٩ .

(٦٦) « الآداب والفن » ، وستيمستر ريفيو . العدد ٦٦ ، (١٨٥٦) ، ص ٣٦٠ .

(٦٧) « مقالات » بإشراف بني ، ص ٤٤٦ .

(٦٨) اسم الرواية بالكامل « حياة وأراء تريسترام شاندي » كتبها سترون ظهر منها الجزءان الأوليان

عام ١٧٦٠ والثالث إلى السادس ١٧٦١ - ١٧٦٢ والسابع والثامن ١٧٦٥ والتاسع ١٧٦٧ (المترجم) .

(٦٩) المصدر السابق ، ص ٤٢٥ والمخطوطة موجودة في مكتبة جامعة بيل .

(٧٠) حركة في النقد الأدبي تطورت في سنوات ١٩٢٠ وخاصة بين الأمريكيين وقد نشر جون كروار

نسم كتاباً بعنوان « النقد الجديد » عام ١٩٤١ دعا فيه إلى النقد الأنطولوجي الوجودي . والنقد الجديد يدعو إلى القراءة للصيغة للنص وتحليل النصوص تحليلاً نصياً بصرف النظر عن المؤلفين (المترجم) .

أكثر المماثلة البيولوجية . ومما يدعو إلى الشفقة أنها لم تتابع هذا التيار من التفكير ،
والذى كان سيتعدل ، أو على الأقل كان سيضيف ملحقا لنظريتها عن الواقعية فى
الرواية .

إن النظرية الروائية كانت بصفة عامة واقعية . والنظرية الدرامية تكاد تكون غير
موجودة . والمقال الذى يُطرح عادة بمسرح شديد لجورج مريدث هو « مقال عن
الكوميديا واستخدام الروح الكوميديية » (١٨٧٧) وهو جُولَان متقلب عبر تاريخ
الكوميديا بمدح فولتير وكونجريف لكنه لايفضى إلا إلى القليل عن النظرية العامة ولا
يقال لنا إلا أن الكوميديا تزدهر بأفضل ما يكون فى المجتمع المبنى مع عدم
وجوده « لامتساواة اجتماعية ملحوظة عن الجنسين » ولقد بذلت محاولة لربط ربة
الشعر الكوميديية بالعقل وتمييزها عن الهجاء والسخرية ، لكننى فشلت فى تبين
استضاءة فى تعريف يؤكد أن « السخرية » هى « فكاهة الهجاء » أو فى تمييز نجد
فيه عرض الفارس وحامل الدروع فى رواية « نون كيشوت » يسمى « تصورا كوميديا »
بينما التعارض بين طبيعيتهما « هو الأكثر مدعاة للفكاهة »^(٧١) . وأنا أجد نفسى فى
إتفاق مع كروتشة من أن هذه التصنيفات السيكلوجية لتقتضى إلى شىء فى النقد الأدبى .

كما أن شعراء العصر لم يشغلوا فى محاولات وصف طبيعة الشعر . فالشاعر
روبرت براوننج كتب مقالا تقديما واحدا عن شيلي (١٨٥٢) وهو فى الأصل مدخل إلى
مجموعة « رسائل برسى بتش شيلي » وقد تبين أنه منحول . وقد اقتضاه الأمر أن
يفرق بين الشعر الموضوعى والشعر الذاتى بمصطلحات شديدة الأفلاطونية .. إن
الشاعر الذاتى « مدفوع إلى تجسيد الشئ الذى يدركه نون الرجوع كثيرا إلى
الأشياء المتكررة الموجودة تحته بقدر ما يهتم (بالواحد) الذى فوقه ، العقل الفائق
الذى يستوعب كل الأشياء فى حقيقتها المطلقة » . « لا ما يراه الإنسان ، بل ما يراه
الله مُثل أفلاطون ، بنور الابداع ، وهى مستقلة ، وهى مشتتة على (اليد الالهية) -
فنحو هذه الأمور يناضل (الشاعر) .. « إنه يحفر حيث يقف - مفضلا أن يبحث عن
(العناصر الأولية للإنسانية) فى نفسه هو باعتبارها الانعكاس الأقرب للعقل
المطلق » . وفى مصطلح جرى تلوينه تلونيا شديدا بالمثالية الأفلاطونية يجرى الدفاع
عن تحول شيلي الباطنى على أنه « عرض لتطابق الكون مع الذات الإلهية »^(٧٢) .

(٧١) ويستمنستر ، ١٨٩٧ . ص ٨ . ص ٨٢ . ص ٨٢ وقد نشر أولا فى « نيكوارترلى ماجازين » ١٨٧٧ .

(٧٢) « أربعة عصور » لنيكوك ، بإشراف برت - سميث . ص ٦٥ ، ص ٨٢ .

وممارسة براوننج الخاصة هي ممارسة معرضة للخطر . وقد استخدم شلى كما شبه لجعل طموح براوننج الخاص واضحا .. عندما يكون فرديا فى أقصى حالاته يكون كليا فى أقصى حالاته . إن الذاتى يصبح موضوعيا . ولكن هذا هو بكل بساطة جدل الكلى والجزئى . إن الشاعر هو شاهد الله ، إنه يتحدث باسم الله .

وهناك شاعر أكثر تواضعا هو جيرارد مانلى هويكنز (١٨٤٤ - ١٨٨٩) ، عندما تأمل فى الشعر كان لديه أيضا اهتمام دينى شامل . إن وظيفة الشاعر هي تمجيد الله بإعادة طرح « البواطن » ، بواطن الأشياء والناس . ويبدو هذا المصطلح المدهش أحيانا أنه يعنى أى أنموذج فى الطبيعة ، أى انعكاش للمبدع فى الابداع ، أحيانا شىء فى الفن ، « نوع أو جمال مميز فردى للأسلوب » أو أحيانا ببساطة « تصميم أو أنموذج » فى الطبيعة والفن على السواء^(٧٣) . ويبدو هويكنز معائلا لرسكين بشكل متطرف فى اهتمامه بحقيقة الملاحظة وملاحظات الظواهر الطبيعية . أو مثل أرنولد عندما يتطلب جدية عالية . لكن معظم تأملاته فى الشوذاط طابع تعنى : إنه يميز مستويات الأسلوب : « لغة الإلهام » ، « اللغة البرناسية » ، لغة النظم » ، وإعادة تسمية المستويات الثلاثة التقليدية^(٧٤) . وهو مهتم بشكل أكثر محورية بالنظرية العروضية . ولا أستطيع أن أدخل هنا فى تاريخ الأوزان ، لكن يبدو أن المفاهيم الأساسية فى نظر هويكنز عن « الإيقاع المُبرز » ، أبعد مايكون عن الوضوح أو البقة . ويظل قيماً أساسا كدفاع عن ممارسته هو ودفاع عن التراث الانجلوساكسونى والنظم القائم على الجناس فى الانجليزية . ولقد رأى عدة نقاط هامة مثل توازى الصوت والمعنى وتقابل الخطاطية الوزنية والتركيز اللغوى ، لكن الإيقاع المُبرز « نفسه هو مجرد اسم يُستخدم بشكل متطرف لتدمير الخطاطية الوزنية الثابتة الاصطلاحية^(٧٥) . ونظرية هويكنز هي رد فعل ضد « مقال عن القانون الوزنى » (١٨٥٧) لكوفتيرى باتمورد الذى يوحد ما بين الوزن والنبرة فى الكلمة ويؤكد الطبيعة

(٧٣) « رسائل أخرى لهويكنز » بإشراف س . س . آيوت (لندن ، ١٩٢٨) ، ص ٢٢٥ « رسائل أخرى لهويكنز إلى روبرت بريدج » بإشراف س . س . آيوت (لندن ، ١٩٢٥) ، ص ١٦ انظر المقال الجميل الذى كتبه أويتم وارن الوارد فى كتاب « هويكنز بقلم نقاد كينيون » ، ص ٧٦ - ٧٧ .

(٧٤) « رسائل أخرى » ، ص ٦٩ - ٧١ .

(٧٥) انظر قائمة المصادر والمراجع فى نهاية الفصل تحت اسم ويتفول وهولواى .

المزوجة التفعيلة للوزن الانجليزي^(٧٦) . ونحن لا نستطيع أن نحل مثل هذه الاشكاليات الخاصة بالتطبيق الشعري والتقنية . بل علينا بالأحرى أن نلتفت إلى النقاد المحترفين . والشخصية المحورية في العصر الواضح أنها ما تيو أرنولد .

(٧٦) كوفنتري باتمور « مقال عن القانون الوزني الانجليزي » باشراف الأخت ماري أوجستين روث ، واشنطن ، ١٩٦٦ .

on English literary historiography see this *History*, 3, 8- ff . There are no reprints of E.S . Dallas. Comment :

Saintsbury, *A History of Criticism* 3 Vols. Edinburgh, 1901-04) 3 , pp. 511-13.

John Drinkwater, *The Eighteen-Sixties* (Cambridge, 1932),pp. 201-23.

Michael Roberts, " The Dream and the Poem, " *TLS* (1⁸ January 1936), pp. 41- 42' interesting.

Francis X. Roellinger, "E.S. Dallas : A Mid-Victorian Critic of Individualism, " *Philological Quarterly*, 20 (1941), 611-21.

, "E.S. Dallas on Imagination, " *Studies in Philology*, 38, (1941), 55 2- 64.

Alba H. Warren, *English Poetic Theory* (Princeton, 1950), pp. 126-51.

~~For~~ Realism See Richard Stang, *The Theory of The Novel in England* 1850- 1870, London, 1959.

On G. H. Lewes See:

Morris Greenhut, " Lewes as a critic of the Novel, " *Studies in Philology*, 45 (1948), 491-511.

, "G. H. Lewes and the Classical Tradition of English Criticism, " *Review of English Studies*, 25 (1948), 12 6-37.

Gordon S. Haight, " Dickens and G. H. Lewes, " *PMLA*, 71 (1956), 166-79.

George H. Ford, *Dickens and His Readers* (Princeton, 1955), esp. pp. 149 ff.

There is recent collection of *Essays of George Eliot* . ed . Thomas Pinney . New York, 1963. On George Eliot ; Richard Stang, " The Literary Criticism, of George Eliot, " *PMLA*, 72 (1957), 952-61.

Browning's *Essay on Shelley* is reprinted with Peacock's *Four Ages of Poetry : Shelley's Defence of Poetry*, ed . H. F. B. Brett-Smith, Boston, 1921.

On Hopkins see:

M.G. Lloyd Thomas, " Hopkins as Critic, " *Essays and studies by Members of the English Association*, 32 (1946), 61-73.

Harold Whitehall, " Sprung Rhythm" in *G. M. Hopkins by the Kenyon Critics* (Norfolk, Conn., 1946), pp. 28-54.

Selma Jeanne Cohen, " The Poetic Theory of G.M. Hopkins, " *Philological Quarterly*, 26 (1947), 1 - 20

John K. Mathison, " The Poetic Theory of G. M. Hopkins, " *ibid.*, pp. 21-35. Sister Marcella Marie Holloway, *The Prosodic Theory of G. M. Hopkins*, Washington, D.C., 1947.

(٨)

أرنولد وباجت وستيفن

ماتیو آرنولد

(۱۸۸۸ – ۱۸۲۲)

إن مكانة ماتيو أرنولد (١٨٢٢ - ١٨٨٨) باعتباره أهم النقاد الإنجليز في النصف الثاني من القرن التاسع عشر تبدو أنها مكانة أكيدة . وإن مكانته الكبيرة لا ترجع فحسب إلى نقده الأدبي ، بل ترجع أيضا إلى مكانته كشاعر وكناقد عام للمجتمع الإنجليزي والحضارة الإنجليزية . واليوم في إنجلترا والولايات المتحدة الأمريكية على السواء - وخاصة في البوادر الأكاديمية لا يزالون يستشعرون نقوده . وهذا التأثير هو بالأحرى راجع إلى (فلسفته الثقافية العقلية) ولا يرجع إلى نقده الأدبي ؛ ولكنه وسط نقاد القرن العشرين / أفيج باييت وت . اس . إليوت وف . ر . ليفس وليوتل تربلنج يظهر وشائج مع وجهة نظره . لقد زودنا أرنولد بدفاع عن الثقافة وإعادة صياغة المثال الأغريقي للمعرفة الشاملة وقد تعدلت بالمسيحية ؛ ولقد دافع عن دراسة الانسانيات مقابل التجاوزات النامية للتدريب العلمي والمهني ؛ ورسم صورة ساخرة للطبقات الوسطى الانجوساكونية : نزعة أصحاب هذه الطبقات المادية المبتذلة وديانتهم بما فيها من انحراف معاد للجمال ؛ ولقد طرح دفاعا عن الشعر والأدب ، دفاعا عن الروح النقدية وعن ممارسة النقد ؛ وأخيرا - رغم أن هذا يشكل جانبا من نشاطه - وقد جرى تسجيله بشكل أقصى - دعا إلى ديانة غير قطعية . وإذا نحن فحصنا هذه الآراء بدقة أكبر ، قد نخلص إلى أن ما يروج له أرنولد ليس جديدا كما أنه ليس مصطبغا بصيغة أرنولدية مميزة له . ويمكن للإنسان أن يقول إن كل ما يفعله هو إعادة طرح مثال الثقافة الألمانية كما صاغه جوته وفلهلم فون همبولت ؛ وهو يشارك تأكيدهما عن القديم كنموذج ، ومدحهما للتزهد عن الغرض وأفقهما الأدبي وتصورهما المحوري للإنسان المثالي على أنه الإنسان الكلي والذي فيه توجد وحدة الملكات والعقل والحس مما يشكل ما أستخدم عليه أرنولد من أنه « العقل التخلي » . وقد نشعر بأن الدفاع عن الإنسانيات ضد العلوم يجب أن يوضع على مستوى مختلف عما كان في القرن التاسع عشر وأن صورة أرنولد للطبقات الوسطى الإنجليزية صورة مبتذلة مهجورة ولي زمانها ؛ وتستطيع أن نصف ديانته على أنها هجين من الرواقية والنزعة الانجليكانية ، من جوته وشرل ماخر . وقد نشعر (كما أفعل أنا) أن كلا انشغاله المتأخر وانتشغالنا المتأخير مع الدفاع عن الآداب لهو من نافة القول والتكلم . ويكرر أنواد مرارا وتكراراً أن الأدب يربى ، إنه يشكل الإنسان ، ويجعله يرى الأشياء ويجعله يعرف نفسه ويعطيه الإخلاص . ونحن نستشعر أن أرنولد يفقد كل منظور عندما يحاول أن يتوسع بمطالبه بالنسبة للأدب ويبدى الأمل في أن يحل الأدب محل الدين . « إن مستقبل الشعر مستقبل هائل » ، هكذا تبدأ الصفحة الشهيرة التي تصل إلى

الذروة في عبارة تقول : « إن معظم ما يمر بنا الآن بالنسبة للدين والفلسفة سوف يحل محله الشعر »^(١) . فإذا أخذنا هذا القول حرفيا فإن هذا الهدف قد يبدو مليئا بالعبث وغير مرغوب فيه إذا كان كل ما يعنيه أن الناس سوف تكف عن الإيمان بالدين والفلسفات وسوف تُزود - عن طريق الشعر - بتفسير كاف للحياة . ونحن نجد أن أرنولد يزكّي - ضمنا - نظريته الخاصة للمعرفة الشاملة الكلية والتي ترفض أن تتقبل أى نزعة قطعية أو أى فلسفة نسقية . إنه يريد منا أن ننقع بالنظرة « الشعرية » للحياة ، وهى نظرة ليست دينية تقليدية وليست فلسفية نسقية ؛ بل هى بالأحرى أخلاقية وانفعالية « إن الأخلاقيات تتأثر بالانفعال » . هكذا حدد أرنولد كلا من الدين والشعر .

ولكن بالنسبة لأهدافنا - وهى تقتصر دائما على النقد الأدبى - فإن الكثير من هذا غير متصل بموضوعنا مهما يكن الأمر هاما بالنسبة للدين الكبير للدين والثقافة . وعينا بالأحرى أن نحاول تحديدا إسهام أرنولد فى التفكير عن الأدب والشعر .

إن أرنولد أولا وقبل كل شئ مدافع هام عن النقد . والنقد - بطبيعة الحال - لايعنى بالنسبة له النقد الأدبى البسيط ، بل بالأحرى الروح النقدية بصفة عامة ، تطبيق العقل على أى موضوع وعلى كل الموضوعات . إن أرنولد مدافع فصيح عن « التنزه عن الغرض » ، عن الفضول ، عن المرونة ، عن النزعة المدنية ، عن السريان الحر للأفكار . وهو يهاجم بصفة خاصة النزعة الاقليمية البريطانية ويزكّي فتح الأبواب أمام رياح العقائد الأوربية والفرنسية والألمانية منها أساسا . وهذه دعوى كانت قيمة وهى قيمة بالفعل ، يجب رؤيتها فى وسطها التاريخي . ومثال أرنولد عن « اللاغرضية » لا يجب أن يفهم على أنه تباعد إلى جبل الأولب أو هرب إلى برج عاجي . إن من السهل أن نبيّن أن أرنولد نفسه مستغرق بعمق فى مشكلات عصره ولم يكن فوق الانخراط فى المعضلات أو حتى يفقد طابعه^(٢) . لكن « اللاغرضية » مؤكدة أنها تعنى بالنسبة له شيئا خاصا تماما : نفيًا للأغراض السياسية والدينيّة المباشرة ، أفقا واسعا ، عدم وجود تحامل ، صفاء يتجاوز عواطف اللحظة . والصياغة المشهورة لهدف النقد : « السعى ... لرؤية الأشياء كما هى فى الواقع فى ذاتها »^(٣) . قد تطرح مزيدا

(١) السلسلة الثانية من « مقالات فى النقد » (لندن ، ١٨٨٨) . ص ١ - ٢ .

(٢) انظر . إ . ك . براون : « ماتيو أرنولد : دراسة فى الصراع » ، شيكاغو ، ١٩٤٨ .

(٣) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكي » ، ص ١٤٠ .

من الأسئلة أكثر مما يمكن يحلها ، لكنها تزيق ممتاز « لتجاوز العنف في الحب والكراهة »^(١) ، للتركيز ، « للخيال الفردي »^(٢) ؛ إنه يحدد « النغمة الحق والطابع الحق للعقل »^(٣) ، النقد الممتاز . إن « اللاغرضية » هي أيضا « فضول » عقلي ، تحريض غريزي (لنا) لكي نحاول أن نعرف أفضل ما يعرف ويفكر فيه في العالم ، بصرف النظر عن التطبيق والسياسة وكل شيء من هذا النوع »^(٤) . ومصطلح « أفضل » قد يكون مدعاة مرة أخرى للتساؤل ، ولكن مرة أخرى إنه يعني شيئا عينا جيدا : هربا من قيد عصر المرء ومكانه ، شعورا بالتراث الكلي للغرب ، حضورا للكلاسيكيات العظمى ، شعورا بأوروبا باعتبارها « اتحاد عظيم »^(٥) . ومصطلح أرنولد « الفضول » قد يكون قاصرا جداً عن مثال الأدب العالمي عند جوته (الذي يلج إليه ، ولكن على المرء أن يدرك أن أرنولد عرف هوميروسا وسوفوكليساه في الأصل ، ورحب بليوياردى وهابننى وتولستوى ، وكان متضلعا في النقد الفرنسى في عصره .) إنه لم يعرف فحسب سانت - يوف وتين ، بل عرف أيضا بلاتش ويسار وفيلمان وشرر وفين وسان - مارك جيراردان وعددا كبيرا من الآخرين) ومعرفته الواسعة الاطلاع غالبا ما تكون مستحقة : فمعرفته بالأدب الانجليزى الأكثر قدما خارج الأسماء الكبرى تبدو معرفة هزيلة بشكل يدعو للدهشة . وعنده خشية الباحث الرقيق من المعرفة المتخلقة وهو يحط من قدر معرفته ببعض التواضع الساخر . ولكن بينما يجب على المرء أن يعترف بأنه لم يكن سانت - يوف أو دلتاي أو كروتشة . (إنه بعد كل شيء شاعر ومُنقَّب مشغول بالمدارس الأدبية) ، قد قرأ اليونانية واللاتينية والألمانية والفرنسية (وبعض الإيطالية) وعُرف بقدر كاف كناقدا لا يتظاهر حتى أن يكون مدافعا عن الروح النقدية . وعرف بالدفاع عن جو يفضى إلى التبادل الحر للأفكار ، مدحه للموضوعية ، اللاغرضية ، والفضول (إذا ما فهمت فهما سليما) قيمة وهامة حتى اليوم .

ولقد قال أرنولد أيضا أشياء هامة عن نظرية النقد . ووجهة نظره ليست متماسكة كليا وربما تنحرف إلى الوصف الخالص قرب نهاية حياته . وغالبا ما يبدو أنه آمن بفقد

(٤) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكي » ، ص ١٩٩ .

(٥) المصدر السابق ، ص ١٤٠ .

(٦) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث « محاضرات ومقالات في النقد » (١٩٦٧) ،

ص ٢٨٢ .

(٧) المصدر السابق ، ص ٢٦٨ .

(٨) المصدر السابق ، ص ٢٨٢ - ٢٨٤ .

وصفى تفسيري خالص . « إن الحكم الذي يكاد يشكل نفسه بجمود .. هو الشيء الوحيد القيم » . ، وعلى الناقد « أن يوصل معرفة جديدة ، ويدع حكمه ينساب مع هذه المعرفة الجديدة » ؛ يجب أن يكون « أشبه برفيق ، وأن يكون مفتاحا للفهم »^(٩) .

بل إن أرنولد حتى قد قال : « أحب ألا أحدد شيئا على أنه سلطتي الخاصة ؛ إن فن النقد العظيم هو أن يستبعد المرء نفسه ويجعل البشرية هي التي تقرر »^(١٠) . إن وظيفة النقد الرئيسية هي « طرح موقف عقلي مما يمكن للقوة الإبداعية أن تستفيد منه لنفسها »^(١١) . إن سيرورة النقد هي هكذا قد جرى تصويرها على أنها إخبارية وتحريرية واستعدادية للإبداع . وقد حدد أرنولد الناقد الكامل عندما أثنى على سانت - بوف . « إن الناقد هو إنسان المعيار ، وليس التدفق الحماسي ؛ إنه إنسان المركز لا المحيط ؛ إنه إنسان الصناعة الحقّة والفضول الحق مع جعل (الحقيقة) (والكلمة مسجلة في الإنجليزية باسمه) كشعار له ؛ زيادة على ذلك أن يتوفر مع هذا المزاج المرح واللطيف ، يتوفر السلوك الطيب ، فهذه كلها هي المادة التي يشتغل عليها »^(١٢) . لكن هذا المزاج الحفي والتسامح العالمي ليسا إلا جانباً واحداً من عقلية سانت - بوف ، وهو ليس جانباً من عقلية أرنولد . ونحن نجد بصفة خاصة أن أرنولد في سنواته المتأخرة يؤكد بقوة الوظيفة الفقهية للنقد . إن دفاعه المبكر عن الأكاديمية الفرنسية قد تم باسم « معيار سليم راق في الأمور الثقافية » ؛ ولقد دافع عن « النظام الصارم »^(١٣) ، ولقد أمن منذ فترة مبكرة بأنه « في الرأي الأدبي لأوروبا - إن لم يكن في الرأي الأدبي لأمة واحدة ، وفي خمسين عاما ، إن لم يكن في خمسة أعوام يوجد حكم نهائي »^(١٤) . وأرنولد في « دراسة عن الشعر » يدافع عن « النقد الحق » ضد التقدير التاريخي والشخصي ، وهذان الأصنوان معا يبدوان له خاطئين . وهو يعنى بالنقد الأدبي تقديرا في إطار « وشائجنا ومحباتنا وظروفنا الشخصية »^(١٥) . يعني

(٩) المصدر السابق ، ص ٢٨٢ .

(١٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٧ .

(١١) المصدر السابق ، ص ٢٦١ .

(١٢) أوت : « خمسة مقالات غير مجموعة » ، ص ٧٤ .

(١٣) « الأعمال النثرية العاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث « محاضرات ومقالات في النقد » ،

ص ٢٤٢ .

(١٤) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول ، « عن التراث الكلاسيكي » ، ص ١٧٢ .

(١٥) « السلسلة الثانية » من « مقالات في النقد » (لندن ، ١٨٨٨) ، ص ٦ - ٧ .

حكما فى ضوء تاريخنا الشخصى والذى يبدو غير سديد لأنه ذاتى ذاتية خالصة .
ورفض التقدير التاريخى يحتاج إلى برهنة أشد كمالا . إن الإفراط فى التقدير ينبع من
رؤية العمل على أنه مرحلة فى تطور الأدب وخاصة فى التطور المبكر لشعر قومي .
وينتقد أرنولد « محاولة أن يتعرف المرء على العصر والحياة والعلاقات التاريخية »
لكلاسيكية عبقرية « على أنه مجرد هواية فنية مالم يكن لديها ... معنى واضح
واستمتاع أعمق بغايتها »^(١٦) . وهو فى موضوع آخر يناقش المديح الذى كاله الناقد
أرنولد شرراً لمنهج النقد التاريخى ، واعتبره أرنولد « عقيدة محفوفة بالخطر ، وأنه من
مثل هذه الدراسة فإن الفهم الحق لعمل (ملتون) (سيصدر تلقائيا) . وهو سيصدر
تلقائيا فى عقلية مهياة بشكل خاص - وليس فى كل العقليات » . وأرنولد يضرب المثل
بماكولى (وهو واحد من الذين يكرههم كراهية شديدة) باعتباره ناقدا لديه معرفة
بسيرة الحياة والتاريخ والذى لا يزال عاجزا عن أن يكون ناقدا . وهو يخلص إلى
« دعونا ألا نخطط المنهج بالنتيجة التى قصد إليها المنهج - الأحكام الحقبة »^(١٧) .
وأرنولد يريد ببساطة - من جهة - أن يستبعد المطالب المتنامية والحافلة بالمبالغة من
جانب المتحمسين فى عصره لدراسة القديم والافتتان به . وهو يعتقد أن « نشيد رولاند »
والروايات فى العصر الوسيط وبصفة عامة مارو كلها مبالغات . وقد احتج ضد العبادة
الألمانية للحملة « نيبو لنجنلند »^(١٨) . وعلى أى حال فإن أرنولد - من جهة أخرى -
يريد بشكل أصيل أن يهرب من نزعتة التاريخية وأن يهرب من عصره مع خطر سقوط
هذا العصر فى النزعة النسبية الكاملة للقيم . إن تعبير « التقدير الحقيقى » قد يخفى
ثانية « مبدأ صغيرا » ، قد يطرح فحسب دون أن يحل مشكلة الحقيقة ، لكن أرنولد
يرى - على الأقل - الحاجة إلى مثل هذا التقدير ، وهو يقرر هذا بشكل ملج .

وسيكون من الخطأ أن نعتقد بأن أرنولد نفسه لم يكن ناقدا تاريخيا . لقد كان
مشبعاً بوجهة النظر التاريخية منذ فترة شبابه وقد أمضاهما فى ظل والده الدكتور
توماس أرنولد ، وهو واحد من أوائل الذين قدموا علم الدراسات القديمة التاريخية
والحس التاريخى فى التراث الألماني . ومحاضرة أرنولد التدشينية فى جامعة أكسفورد
« عن العنصر الحديث فى الأدب » (١٨٥٧ ، نشرت ١٨٦٩) تطرح خطاطية للتاريخ

(١٦) المصدر السابق ، ص ١١ .

(١٧) « مقالات خليط المقالات الإيرلندية » (لندن ، ١٨٩٤) ، ص ١٩١ - ١٩٢ .

(١٨) « الأعمال الشعرية الكاملة لماثيو أرنولد » ، المجلد الأول ، ص ١٢٧ ، ١٢٨ .

يجب أن تتميز في نزعها الحتمية والتخطيطية بطريقة هيجلية في أغلبها . ويقوم أرنولد بعملية مسح لتتالى العصور والأمم التي يحكم عليها في إطار عظمتها وقوتها وحياتها السياسية والثقافية عبر تتابع الآداب التي تدرج حسب الطابع السديد الذي يعبر عن عصرها وأمتها الخاصتين . ومصطلح « الطابع السديد » يبدو أنه يعنى كلا من « العرض » ، والتعاطف مع العصر ، و « العظمة » بالمعنى الخلقى والفنى ومثل هذا الأدب « السديد » قد جرى إعلانه حينذاك على أنه الأدب « الحديث » بصرف النظر عن التسلسل التاريخي . وهذه البدعة الاصطلاحية لاحتياج إلى تركيزية حيث أن الاستعمال والاشتقاق متعارضان . لكنها تسمح بخطاطية تتسم بطابع يكاد يصطبغ بصيغة الفيلسوف الإيطالى فيكو : المسار والمسار المضاد . أولا يوجد العصر الهوميروسى ومع هوميروس « كانت هناك قوة أكبر حتى من سوفوكليس أو أسخيلوس ، لكن عصره كان أقل أهمية عنه هو »^(١٩) . لقد كان شاعرا كبيرا يعيش في عصر لم يكن ملائما له . ثم جاءت يونان بركليس ، عصر الألب « الحديث » الملائم الكامل بسبب نظرتة الخاصة وتسامحه ونضجه العقلى وروحه النقدية ، إنه عصر انتهى مع هزيمة أثينا في الحرب البلبونيزية^(٢٠) . ويعد ذلك « فإن حياة اليونان العقلية والروحية تركت بدون أساس مادى ملائم للحياة السياسية والعملية ؛ والاثثن شرعا في التاكل يشكل حتى »^(٢١) . وفى روما كان هناك عصر عظيم ولكن لم يكن هناك أدب سديد ملائم . وإن لوكريشيوس « قد انسحب بنفسه » ، لقد كان مفرطا فى الارهاق ، مفرطا فى ثقل الكتابة والمرض ، ومن يكون مريضا لا يكون مفسرا ملائما سديدا للعصر^(٢٢) . وفرجيل بالمثل « واع فى الصميم بعدم ملائمته بالنسبة للسيطرة الروحية الشاملة لذلك العالم » : لقد كان لديه « حزن مؤثر حلو » ، كان لديه حنين للماضى^(٢٣) . وهوراس هو إنسان بدون إيمان ، بدون حماس ، إنه إنسان شكاك فى العالم^(٢٤) . ولم يواصل أرنولد الخطاطية بشكل نقى فيما يجاوز العالم القديم فى هذه المحاضرة ، ولكن واضح من

(١٩) المصدر السابق ، ص ٣١ .

(٢٠) هى حرب بين أثينا واسبرطة من ٤٣١ ق . م إلى ٤٠٤ ق . م أسفرت عن انتقال السيطرة من

أثينا إلى أسبرطة . (المترجم) .

(٢١) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ٢٠ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ٢٢ - ٢٤ .

(٢٣) المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٢٦ .

كتابات الأخرى كيف يمكن أن تستمر . إن دانتى - مثل هو ميروس - هو شاعر عاش في عصر ليس ملائما له . وبالنسبة للعصر الإليزابيثي يبدو أن لأرنولد عقليتين ؛ فهو في محاضراته التحشينية يقتبس من كتاب « تاريخ العالم » لسير والترالى لكى يظهر بونيته الفكرية بالنسبة للتاريخ الذى كتبه ثيوسيديس وبالتالي ضمنيا فإن عصر رالى أدنى من عصر بركليز . وهو فى رسالة يتحدث عن شكسبير باعتباره « تعبيرا أكثر من ملائم بشكل لانهاى لحقة من الطبقة الثانية »^(٢٥) . ولكنه فى مقال عن هاينى (١٨٦٢) يعتبر العصر الإليزابيثي مثالا للعصر الذى كان فيه « المجتمع الانجليزى فى اتساعه ملائما للأفكار ، وكان مشبعا بها ، وكان يحيا بها . ومن ثم كانت هناك العظمة الفريدة فى الأدب الانجليزى لشكسبير ومعاصريه . لقد كانوا يتدعمون بشكل قوى من جراء الحياة العقلية لأمته »^(٢٦) . إذن كان هناك أدب عظيم سيد ملائم للعصر . وفى خطاطية أرنولد الانجليزية عن القرن الثامن عشر يبدو الأدب من أنه أدب إقليمى ومن الطبقة الثانية « مقابل الأدب الفرنسى فى ذلك العصر » فهو أدب من أكثر الأشكال الفاعلة القوية العقلية المؤثرة التى وجدت على الإطلاق »^(٢٧) . لقد كان عصرا « حقق رسالة عظيمة بشكل مظفر »^(٢٨) . ولقد تبين أرنولد الأهمية التاريخية لأدب القرن الثامن عشر الانجليزى على أنه رد فعل على الوفرة الشعرية للعصر الإليزابيثي وباعتباره مبدع أسلوب نثرى حديث رائع . ولقد اعترف فى إحدى الرسائل بأن شعر الكسندر بوب « كان ملائما لعصر بوب - أى أنه عكس - بشكل كامل - خير ثقافة وخير عقل لذلك العصر لكنه » كان عصرا فقيرا بعد كل شيء »^(٢٩) . لكن القرن برمته يعد بشكل واضح عصرا غير « ملائم » أعاق عبقریات مثل جرائى أو الأسقف بتلر . والحقة الرومانسية الانجليزية تعد بالمثل مما ينقصها « الجو العقلى » . إن الشعر الانجليزى فى الربع الأول من القرن - تمثل فى عبارة شهيرة - « لا يعرف الكثير على نحو كاف »^(٣٠) . وي طرح أرنولد هنا تصورا مختلفا نوعا ما عن فكرته السابقة عن الملاحة . هناك التيار

- (٢٥) رسالة إلى توماس أرنولد الأصغر (٢٨ ديسمبر ١٨٥٧) فى دراسة روبرت ليدل لوى ، « رسالتان إلى أرنولد الأكبر وأرنولد الأصغر » ، « مجلة فقه اللغة » العدد ٥٢ ، (١٩٥٥) ، ص ٢٦٢ - ٢٦٤ .
 (٢٦) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ١٢١
 (٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .
 (٢٨) « مقالات عن أمريكا » ، (لندن ١٨٨٥) ، ص ٤٧ - ٢٨ .
 (٢٩) رسالة إلى توماس أرنولد الأصغر .
 (٣٠) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٢٦٢ .

الرئيسى فى الأدب والأفكار عرضه على سبيل المثال جوته وهابنى ، لكن الشعراء الانجليز « لا يمتون إلى ذلك الذى يعد هو التيار الخاص بالحقب الحديثة ، إنهم لا يطبقون أفكارا حديثة على الحياة ؛ لهذا فإنهم يشكلون (تيارات ثانوية) »^(٣١) . والألمان بالمثل معاقون من جراء ما ينقصهم من الحياة القومية العظيمة وإن كان من الواضح أنه قد جرى تقسيم « نوع مناسب » له فى « الثقافة الكاملة والتفكير غير المقيد لكيان كبير من الألمان »^(٣٢) . والأسلوب الألمانى المرهق (وكذلك الأسلوب الإيطالى) يُعزى إلى « رغبة فى ضغط الحياة القومية العظيمة مع نظامها العملى وأشكال تراثها الفعال الدائم »^(٣٣) . وأرنولد فى حالة نادرة من عدم التقدير لجوته يصف عمله « مارشن » بأنه « قطعة من التفاهة الشديدة ، وإن قدرات جوته لاستطيع أن تضيق وقتها فيها ، ولكن لسوء حظه قد طُرحت فى أمة لم تعش على الإطلاق »^(٣٤) .

إن ماتيو أرنولد - على عكس الرأى المعتاد - هو هكذا أساسا ناقد تاريخى يعمل بخطاطية تاريخية فى ذهنه . وغالبا ما يجرى تصور المجتمع على أنه قوة معطاة ثابتة مستقلة لا تستطيع حتى العبقورية أن تغيرها . وهو فى رسالة مبكرة على سبيل المثال يشرح تطور أسلوب القرن السابع عشر بالعدد المحدود من الأفكار المتاحة فى ذلك الوقت . إنه يفترض مجموعة من الأفكار فى عصر معين كان عليها أن تتطور بالتخيل وقد تطورت بشكل متزايد من الفضول والخيال عندما كان هناك عدد أقل منها^(٣٥) . إنه يؤكد أن « القوة الابداعية تعمل بعناصر ، تعمل بمواد ، تعمل بأفضل الأفكار السائدة فى العصر »^(٣٦) . إن أديسون لا يرقى إلى برويتر وفوقتارج^(٣٧) . بسبب « الجو الذى عاش وعمل فيه ؛ إنه جو يحكى بنون قابلية وتقبل ، أو بالأحرى (يميل) إلى أن يحكى بنون قابلية (فهذه هى الطريقة الأصدق لطرح المسألة) بأسلوب أو على نحو

(٣١) المصدر السابق ، ص ١٢٢

(٣٢) المصدر السابق ، ص ٢٦٢ .

(٣٣) « مقالات خليط : المقالات الايرلندية » (لندن ، ١٨٩٤ ، ص ٢١٢ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٢

(٣٥) هواريف ، لورى « مشرفا » : رسائل ماتيو أرنولد إلى آرثر هيوكلوغ ، (لندن ، ١٩٢٢) ، ص ١٥ .

(٣٦) « الأعمال الثرية الكاملة لماتيو أرنولد » : بالمجلد الثالث « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٢٦٠ .

(٣٧) (١٧١٥ - ١٧٤٧) جنسدى وكاتب أخلاقى فرنسى كتب « مدخل إلى معرفة الروح الإنسانية » .

(١٧٤٦) (المترجم) .

آخر عن الأفكار^(٢٨) . وإن (روح العصر) مصطلح من المصطلحات المحببة لآرنولد . ولا يحدث إلا أحيانا أنه يدرك أن الروح الوحيدة يمكن أن تهرب من روح العصر هذه . واقد قال لكلو : « لقد قبلت (أو برمان)^(٢٩) . وجعلت نفسي تلجأ معها إلى غابتها ضد (روح عصركم)^(٣٠) .

ومع هذا فإن آرنولد لا يكتفى بالتفكير في إطار أن العبقورية ضد العصر ، في إطار أن الفرد ضد المجتمع ، في إطار أن الشاعر ضد التيار أو اتساع الأفكار . فهو بالمثل يفكر في الأغلب في أطر جمعية من العرق وزحف التاريخ ؛ إنه مشغول بهذا في معظمه على نحو ما انشغل هيبوليت تين بالنظريات العرقية . وكل الكتابات هي عزف متنوع على التقابلات التي تظهر بين الأعراق اللاتينية والسلتية والألمانية ، أو التقابلات بين الروح العبرانية والروح اليونانية . لكن التمايز بين الروح القومية (الروح الشعبية) والعرق ليس واضحا بالنسبة له . وهو يخطط لتاريخ فرنسا في إطار الصراع بين الغال أو الفرنسيين وبين اللاتين وبين التيو تونيين^(٣١) . ومحاضرته « عن دراسة الأدب السلتي » تركّز على مفهوم العرق . وهو يرفض التفسير الاجتماعي الخالص . « إن أنماط الحياة والمؤسسات والحكومة والمناخ وما إلى ذلك .. إما تسارع أو تعوق تطور القابلية أو القبول ، ولكنها لا تبدع بنفسها القابلية أو تفسرها »^(٣٢) . وهو ينسب بكل ثقة للسلت (وأحيانا يضم إليهم الفرنسيين) طوايع أدبية خاصة : احتفاء بالأسلوب ، احتفاء بالسوداوية ، احتفاء بالسحر الطبيعي^(٣٣) ؛ بينما ينكر عليهم القدرات الأدبية الأخرى مثل الشعور بالشكل الشامل . وهو لا يطرح على الإطلاق المسألة الواضحة ما إذا كانت هذه الصفات يمكن ألا توجد في موضع آخر في العالم حيث لا يوجد سلّت - في الشرق مثلا - وهو لا يبدو على الإطلاق أنه يشك في قوة حجة جدله أن تردد هذه الصفات في الأدب الانجليزى لهو دليل على الطبيعة السلتيّة في الانجليز^(٣٤) . ولا

(٢٨) المصدر السابق ، ص ٢٤٧ .

(٢٩) رواية سيكولوجية كتبها اتين بيفورت دي سينانكور (١٧٧٠ - ١٨٤٦) ، وهو روائي فرنسي يصف تأملات عاطفية وتوقعات إنسان أناني مكتئب . (المترجم) .

(٣٠) هوواردف لورى (مشرقاً) « رسائل ماتيو آرنولد إلى آرثر هيو كلوغ (لندن ، ١٩٢٢) ، ص ٩٥ .

(٣١) « مقالات عن أمريكا » ، ص ٤٢ وما بعدها .

(٣٢) « الأعمال الثرية الكاملة لماتيو آرنولد » ، المجلد الثالث ، « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ٢٥٣ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٧٠ .

يتضح إطلاقاً ماهى الطبيعة السلطية المفروضة : الدم السلتي عند الانجليز ؟ التأثير السلتي ؟ أو ببساطة « نغمة » ، صفة ، يسميها أرنولد سلطية . وأرنولد يميز بين الطريقة اليونانية والطريقة السلطية فى تناول الطبيعة فى الشعر الانجليزى دون أن يدرك التناقض الضمنى لأطروحتة الأساسية . إذا كان هناك تأثير ثقافى يونانى بدون خليط عرقى فلماذا لابد من وجود دم سلتي وليس مجرد تأثير سلتي ؟ وإن شكسبير وكيكس هما المصدران الرئيسيان لأمثلة أرنولد على السحر الطبيعى ، لكن أرنولد لا يعزو على نحو قاطع دماً سلتي لهما باعتبارهما فردين . إن النظرية برمتها أكثر غموضاً . إنها تقطيع لخصائص عريضة للشعر إلى عناصر تتسمى باسم الانجلو ساكسونية والنورماندية والسلطية . وسيكون من السهل أن نظهر الدور المنطقي فى حجة أرنولد والصعوبات التى يواجه بها فى حالة افتراض ماهو فرنسى سلتي والهشاشة الكلية لبنائه التاريخى والأدبى . وواضح أنه لا يعرف لغة سلطية واحدة ، وحتى معلوماته من الدرجة الثانية هزيلة للغاية ويجرى تناولها بتسبب وعدم انضباط شديدين . وعلى المرء أن يتبين أن أرنولد كان يحطّ على مصادر معاصرة عديدة : رينان وميشليه وتيرى وألوارد مارتن وتين . وعلى الإنسان أن يتبين أيضاً أنه كان يرد على النزعة النيوتونية لدى فريمان وكارلايل . وكان يفتش أيضاً إحساساً طبياً وتسامحاً فى المسألة الأيرلندية . وكان لديه هدف خاص جداً فى ذهنه : إنشاء كرسي السلطية فى جامعة أكسفورد . وكان كتابه يسمى « عن دراسة الأدب السلتي » ولم يكن كما يزعم أنه مسح للأدب السلطية كلها . وبالرغم من (أو بسبب) تعميماته الخيالية عن الخصائص القومية فإن الكتاب كان له تأثير هائل (وإن كان على نحو فيه عيب بشكل ما) على عصر النهضة الأيرلندى عقب وفاة أرنولد^(٤٥) .

إن أحد طرفى المعادلة هو العرق : والطرف الآخر هو « تيار التاريخ » « التيار الطبيعى فى الأمور الانسانية »^(٤٦) ، « التيار الطبيعى الضرورى للأشياء »^(٤٧) ، « القانون الحتمى للتطور »^(٤٨) ، « (الآن) »^(٤٩) . والمصطلح الأخير استعاره أرنولد

- (٤٥) انظر . جون ف . كهلر « ماتيو أرنولد والإحياء السلتي » فى « منظورات النقد » بإشراف ه . لفين (كمبردج ، ماسا شوسست ، ١٩٥٠) ، ص ١٩٧ - ٢٢٢ .
(٤٦) انظر م . الثقافة والفوضى ، ص ٢٤ .
(٤٧) « مقالات عن أمريكا » ، ص ١٢٥ .
(٤٨) « الأعمال الثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٢٣١ .
(٤٩) المصدر السابق ، ص ٢٦١ .

من تين (وإن كان تين في نظره مفرطاً في نسقيته ، مفرطاً في حتميته) . وإحدى الوظائف الكبرى للناقد هي إلتقاط هذا التطور . على الناقد « أن يؤكد التيار الرئيسي في أدب الحقبة وأن يميز هذا التيار من كل التيارات الثانوية »^(٥٠) . والناقد ليس عليه فقط أن يتبين موجة المستقبل ، بل عليه أيضاً أن يشارك في صنعائها وتوجيهها . « إن زمن النشاط الابداعي .. يجب أن يسبقه بيتنا على نحو محتم زمن النقد »^(٥١) .

من هذه الإثارة والنمو (للأفكار الجديدة) تظهر حقب الأدب الابداعية^(٥٢) . هذا هو اعتقاد أرنولد وأمله في المستقبل . إنه يؤمن بأنه يعد العدة لازدهار جديد للأدب الانجليزي وأن انجلترا لاحتاج إلى شيء سوى النقد ، سوى الروح النقدية ، سوى تدافع الأفكار الجديدة من الخارج ومن الماضي . و « المركزية » هو مصطلح أرنولد مقابل « المحلية »^(٥٣) . والمحلية تعني موات الأفكار كما تعني جوا خانقا لايسمح بأدب ملائم . وجرأى هو مثله المنتقى على نحو غريب للتدليل على انعتاق الأنعية عن عصره . وعصره يبدو له عصرا غير شعري ، عصرا « مُجدياً »^(٥٤) . وأرنولد يكن رأياً متدنئاً .

في معظم معاصريه ، ولابد أنه قد دهش لتمجيد منتصف القرن العشرين للعصر الفكتوري . لقد بدا له كارلايل « متهوراً أخلاقياً »^(٥٥) . « شديد العناد ، شديد التشوش ، شديد التحمس » فلا يصلح أن يكون كاتباً كبيراً^(٥٦) . ورسكين كان « متمرکزاً في ذاته » وكان « صاحب نزعة قطعية » (مثله) « لكنه (مخطئ) »^(٥٧) . ورغم أن تنيسون يسمى أحياناً « أبرز الشعراء وأكثرهم سحراً »^(٥٨) . يصنعه في مرتبة أدنى من موسيه وهابنيس^(٥٩) ، وإن قصيدة « مود »^(٦٠) . هي انتاج كله انتحاب ، وهي مفرطة

(٥٠) المصدر السابق ، ص ١٠٧ .

(٥١) المصدر السابق ، ص ٢٦٩ .

(٥٢) المصدر السابق ، ص ٣٦١ .

(٥٣) المصدر السابق ، ص ٢٥٣ .

(٥٤) « رسائل ماتيو أرنولد إلى آرثر هيو كلوغ » بإشراف هواردف . أوربي ، ص ١٢٤ .

(٥٥) المصدر السابق ، ص ١١ .

(٥٦) « مقالات عن أمريكا » ، ص ١٦٨ ، ص ١٦٢ و ص ١٩٨ .

(٥٧) أنظر « رسائل غير منشورة » بإشراف أ . ويتريدج (نيوهافن ، ١٩٢٣) ، ص ٥٢ ؛ و « رسائل » ،

المجلد الأول ، ص ٢٠٠ .

(٥٨) « الأعمال الشعرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكي » ص ٢٠٤ .

(٥٩) « رسائل ماتيو أرنولد إلى آرثر هيو كلوغ » ، ص ١٥٤ .

(٦٠) قصيدة كتبها الشاعر تنيسون عام ١٨٥٥ (المترجم) .

في محليتها ، و « ليست أوربية »^(٦١) . وأرنولد يضع الشاعر براوننج في مرتبة أعلى وإن كان هذا على أساس عقلاني وليس على أساس أنه شاعر . وسوينبورن هو « شلى مزيف »^(٦٢) . والروائيون نادرا ما كانوا يهتمونه لقد قرأ رواية ديكنز « ديفيد كوبرفيلد » لأول مرة عام ١٨٨٠^(٦٣) . وقد فكر في حرق مؤلفها تشارلز ديكنز في وستمنستر أبي فهو « شئ شاذ » .

ويدا له ثاكرفي « صحافيا من الطراز الأول »^(٦٤) . « وليس فنانا كبيرا »^(٦٥) . وتبين من الحكم الذي أصدره أرنولد على « فناء كنيسة هاوورث » أنه يعجب بجين أير و « مرتفعات ورنج » ، لكن رسالة خاصة عن « فيلت »^(٦٦) . هي رسالة من أشد الأشياء تدميرا^(٦٧) .

إن كتابة أرنولد الشخصية وحتى انهزاميته تتشاحبان إلى التفاضل الكوني الغامض المائل في كتاباته النثرية الأكثر عمومية وشعبية . وإن آماله في الشعر (هائلة) . لكنه يتصور الشعر من جهة بشكل فضفاض حتى أنه بكل بساطة هو دين (بالمعنى المخفف الذي عند أرنولد) . وهو من جهة أخرى - بشكل ضيق - يدعو حتى إلى الشعر التعليمي ، إلى الشعر باعتباره « نقداً - للحياة » . وهذه العبارة الشهيرة - إذا ما أخذت أخذاً حرفياً - يبدو أنه مما لا يمكن تبريرها والدفاع عنها ؛ وستكون سوء تفسير عقليا وتعليميا بشكل كبير لطبيعة الفن . ولكن أرنولد يشير إلى أن المقصود بها هو أن تكون تعريفا للشعر مقابل النثر^(٦٨) وقد نَقَح الصياغة فيما بعد فتكون القراءة على النحو التالي : الشعر هو نقد الحياة « في ظل ظروف محددة لمثل هذا النقد بقوانين الصدق الشعري والجمال الشعري »^(٦٩) . وهذا الإلحاق ينحرف بالمسألة

(٦١) « رسائل مايتولد أرنولد إلى آرثر هيو كلوغ » ، ص ١٤٧ .

(٦٢) « رسائل » المجلد الأول ، ص ١٩٦ .

(٦٣) « رسائل » المجلد الثاني ، ص ١٦٤ .

(٦٤) رسالة إلى ديفيز (٣ إبريل ١٨٧٢) ، في « من حقيبة بريد فكتورية » (لندن ، ١٩٢٦) ، ص ٧٦ - ٧٧ وهي تكرر وجهة نظر أرنولد في ثاكرفي بعد وفاته .

(٦٥) « رسائل مايتولد أرنولد إلى آرثر هيو كلوغ » ، ص ١٢٢ : « رسائل » ، المجلد الأول ، ص ٢١٣ .

(٦٦) رواية لشارلوت برونتي نشرت عام ١٨٥٢ (المترجم) .

(٦٧) « رسائل » ، المجلد الأول ، ص ٢٩ .

(٦٨) السلسلة الثانية من « مقالات في النقد » ، ص ١٨٦ .

(٦٩) المصدر السابق ، ص ٥ ، ص ١٤٦ - ١٤٧ ، ص ١٨٦ .

انحرافا كلياً نحو تلك القوانين التي لم يحددها أرنولد على الإطلاق - مهما يكن الأمر - أو يصفها على الأقل وليس جهرة . والعبارة البديلة « الشعر في باطن نقد الحياة »^(٧٠) يمكن الدفاع عنها على أساس أن قوله يعنى مجرد الاعلان بأن الأدب كله يعطى تفسيراً وتقييماً للحياة . وهكذا كانت مفيدة كاحتجاج ضد وجهة النظر الذاتية إلى أن الأدب ليس إلا تسلية أو لعبة . لقد كانت تأكيداً بأن الأدب يزودنا بالمعرفة . وأرنولد يعرف أن وجهة النظر العالية المتضمنة في الشعر لا يجب أن تختلط بفلسفة نسقية . وهو يرفض - على سبيل المثال - محاولة لسلى ستيفن استخلاص نسق من فلسفة الأخلاق عند وردزورث . إن فلسفة وردزورث تبوله « وهما » . « مسألة بعيدة جداً على الأقل طالما أنها تكتسى عباءة (النسق العلمي للفكر) ، وطالما أحكمت ارتداعها »^(٧١) . وهو في موضع آخر يحتج قائلاً : « مامن أحد سيستفيد من فلسفة وردزورث عن الطبيعة كخطاطية في ذاتها ومنفصلة عن قصائده »^(٧٢) . إنه يعرف أن وردزورث يتحدث « عن حقيقة تتدّ عن أى حقيقة فلسفية يكون واعياً بها ويتملكها على نحو يقينى »^(٧٣) . ورغم عبارة « نقد الحياة » فإن أرنولد لا يخلط بالفعل الشعر بالفلسفة ، لا يخلط الإبداع بالنقد .

ولكن يصعب أن ندافع عن أرنولد ضد اتهام أكثر عمومية بأنه من أصحاب النزعة التعليمية . إن الشعر قد لا يكون فلسفة ولكن يجب إذا أُريد به أن يكون عظيماً حقاً أن تكون فيه « جدية كبيرة » . والعبارة التي يترجم بها تعبير أرسطو « الأبهة »^(٧٤) . فيها تضمين قوى للمهابة والجلال ، ومن ثم فهي ضيقة المدى كتعريف للشعر العظيم . ومن المؤكد أن أرسطو قد عرّض نفسه للنقد على نطاق واسع عندما أنكر « الجدية الكبيرة » على تشوسر ولكن سمح بها لجرى وشلى^(٧٥) . ويعطى تشوسر « عرضاً قوياً وحراً وكبيراً للأشياء » فهو لديه « حقيقة بالجوهر »^(٧٦) . ولكن ليست « الجدية الكبيرة » التي

(٧٠) المصدر السابق ، ص ١٤٣ .

(٧١) المصدر السابق ، ص ١٤٨ - ١٤٩ .

(٧٢) « مقالات خليط المقالات الأيرلندية » ، ص ١٥١ ، ١٥٢ .

(٧٣) السلسلة الثانية من « مقالات في النقد » ، ص ١٩١ .

(٧٤) المصدر السابق ، ص ٢١ ، ص ٣٣ ، ص ٤١ ، ص ٤٨ ، ص ٥٢ ، ص ٨١ ، ص ٢٤٦ .

(٧٥) المصدر السابق ص ٣٢ ، ص ٨١ ، ص ٢٤٦ .

(٧٦) المصدر السابق ، ص ٢٨ .

يجدها أرنولد عند فيلون^(٧٧) وإن كان بشكل تشنجي . ويشك المرء في أن أرنولد لا يعرف إلا أجزاء من تشوسر أو « الجدية الكبيرة » في هذا السياق بعينه تعنى شعور فيلون بتقلبات الحياة وسرعة زوالها ، وشعوره الدقيق بحضور الموت ، وأرنولد يعلى بالفعل من قيمة كثير من الشعراء ومن بينهم من يفضلهم بشكل كبير : وردزورث وجوته ، بسبب « قوة التداوى » بالمواساة ، بسبب « الفرح » بل حتى التفاضل الذى يشع منهما . أما ليوباردى الذى يكنّ له أرنولد إعجاباً كبيراً فيفقد الكثير مقابل وردزورث وجوته بسبب تشاؤمه^(٧٨) ، وينال كولردج انتقاداً من جراء نقص الفرح عنده والذى يبدو فى نظر أرنولد « شيئاً غير طبيعي على نحو صادم للمشاعر »^(٧٩) .

والتأكيد على « الفرح » (مقابل اللذة) مستمد - على نحو يقينى - من وردزورث (وإن كان أرنولد يقتبس شيلر أيضاً)^(٨٠) حيث أن فكرة « القوة المداوية » تنبع من محاضرات كبل^(٨١) . والتركيز المستمر المتواصل على « الفرح » والذى يتضح بحديثه عن الشعر باعتباره موجهاً إلى « العواطف الإنسانية الأولية العظيمة » ؛ باعتباره موجهاً إلى الجانب الأولي من طبيعتها ، يبدو أن يدحض تفسيراً عن « الجدية الكبيرة » باعتبارها الوقار الكنتى^(٨٢) .

وكثيراً جداً ما يتصور أرنولد الشعر بشكل فضفاض للغاية : باعتباره كل النطق الانساني فى أفضل حالاته . إنه « ببساطة أجمل نمط ذو تأثير ومؤثر للغاية لقول أشياء »^(٨٣) ، « إنه أكمل شكل وأكثره ابتهاجاً نطق به للإنسان ويمكن أن تصل إليه الكلمات الإنسانية »^(٨٤) إنه أكمل حديث للإنسان^(٨٥) . وهو يميز عادة بين

(٧٧) فرنسوا فيلون (١٨٢٠ - ١٨٨٩) : كاتب فرنسي وكتبه حافلة باستنكار للنزعة الطبيعية مع وجود اهتمام رومانسي بالنزعة الحسية والقسوة والخوارق . (المترجم)

(٧٨) السلسلة الثانية من « مقالات فى النقد » ، ص ١٩٢ .

(٧٩) « الأعمال النثرية الكاملة لماثيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، « محاضرات ومقالات فى نقد » ص ٢٠٨ .

(٨٠) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢ .

(٨١) جون كبل (١٧٩٢ - ١٨٦٦) رجل دين وشاعر انجليزى أستاذ الشعر باستنافورد (١٨٣١ -

١٨٤١) له « السنة المسيحية » (١٨٢٧) . المترجم .

(٨٢) المصدر السابق ، ص ٤ .

(٨٣) الأعمال النثرية الكاملة لماثيو أرنولد ، « المجلد الثالث » ، « محاضرات ومقالات فى النقد » ،

ص ١١٠ .

(٨٤) « مقالات خليط : المقالات الايرلندية » ، ص ٤٣٥ .

(٨٥) السلسلة الثانية ، « مقالات فى النقد » ، ص ١٢٨ .

وظيفتين للشعر : الشعر كتفسير للعالم الطبيعي ، والشعر كتفسير للعالم الأخلاقي .^(٨٦) إن الشعر يفسر إما سمات وحركة العالم الخارجى أو أفكار وقوانين العالم الباطنى لطبيعة الانسان الخلقية والروحية . « بتعبير آخر إن الشعر تفسيري لسببين هما (السحر الطبيعى) فيه وما فيه من (عمق خلقى) . وفى كلا الطريقتين فإن الشعر يضوئ الانسان ؛ إنه يمنحه شعورا مريحا بالواقع ؛ وهو يصلحاه مع نفسه ومع الكون »^(٨٧) . وأرنولد يفضل بشكل كبير الطريق الثانى : لكنه يقدر كيتس وموريس دى جورين اللذين ظهرا له على أنهما شاعرا السحر الطبيعى ، ولقد رأى فى معظم الأوقات أخطاء مجرد النزعة التعليمية ، وكلوف^(٨٨) الذى حاول أن يحل لغز الكون استثاره - وإن كان غير راض عن الشعر الحسى عند تنيسون - شعر السحر الذى هيمن عليه شكسبير وأريكه . والسوناتا الشهيرة « الآخرون يتحملون مشكلتنا . أنتم أحرار ! » تجرى استضاعتها من رسالة ميكرة تقول إن « شكسبير غامض غموض الحياة » وإن « محاولته لإعادة بناء الكون ليست محاولة مرضية »^(٨٩) . إذن كانت هناك ثلاثة أنواع من الشعر : المتسائل والقلق مثل شعر كلوف ؛ الحسى والخرافى مثل شعر تنيسون ؛ والشعر العظيم الغامض مثل شعر شكسبير . ولكن توجد أنواع أخرى أيضا : هناك وردزورث وجوته ، المواسون ، المانحون المرح ، وهناك شعراء من أمثال العظماء المنتظمين هوميروس وملتون ودانتى بل وحتى بايرون المكتتب وإن كان الحر والعزیز . ويتحدث أرنولد كثيرا عن الشعر باعتباره « تطبيقا نبيلًا وعميقًا للأفكار عن الحياة »^(٩٠) ؛ وأحيانا يتحدث حتى عن تطبيق « الأفكار الخلقية » . لكنه يشرح بعناية أنه يستخدم « خلقى » بالمعنى الواسع ليشمل المسألة برمتها « كيف تعيش ؟ »^(٩١) . ولكن حتى المصطلح التعس « تطبيق » بما يوحي به من أن الأفكار تُطبق كما لو كانت ورقا لاصقا لايجب أن يطمس حقيقة أن أرنولد واضح وضوحا شديدا فى الإيمان بأن الشعر ليس

(٨٦) المصدر السابق ، ص ١٠٦ - ١٠٧ .

(٨٧) « الأعمال الثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، « محاضرات ومقالات فى النقد » ص ٢٣ .

(٨٨) آرثر هيو كلوف (١٨١٩ - ١٨٦١) شاعر إنجليزى كتب عنه أرنولد مرثية وله أشعار رعبية

(المترجم) .

(٨٩) « رسائل ماتيو أرنولد إلى آرثر هيو كلو . بإشراف هواردف . لورى ، ص ٦٣ .

(٩٠) « الأعمال الثرية الكاملة لماتيو أرنولد ش ، المجلد الأول ، « عن التراث الكلاسيكى » ص ١ .

ص ٢١١ : السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ص ١٤٠ - ١٤١ .

(٩١) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١٤٢ - ١٤٣ .

تعليميا بسيطا . إنه يعرف أن الشعر يجب أن يكون عينا . وهو يقتبس من ملتون ليدلل على أن الشعر يجب أن يكون « بسيطا ، حسيا ، انفعاليا » (وإن كان قد غير المصطلح الأخير ليجمعه « انطباعيا ») . وهو ينقد قصائد أمرسون لأنها « نادرا ما تكون بسيطة - أو حسية أو انطباعية » . وشعر أمرسون « تنقصة العينية ، تنقصة الطاقة »^(٩٣) . وفي الغالب يتحدث أرنولد عن تعاون ملكات الإنسان في إنتاج الشعر : الانفعال والعقل ، أو التخيل والعقل ، « العقل التخيلي »^(٩٤) . وعلى هذا النحو جاء انجاز اليونانيين ، وكان أرنولد يأمل به « أن تحقق الروح الحديثة إذا عاشت على نحو صادق الحياة أساسا » . ومصطلح « العقل التخيلي » يصبح أكثر وضوحا عندما نسمع أن شعر الوثنية المتأخرة « قد عاش بالحواس والفهم » ، بينما شعر المسيحية في العصور الوسطى قد عاش « بالقلب والتخيل »^(٩٥) . غير أن التعاون ليس كافيا بشكل تام ؛ بل بالأحرى إن وحدة العقل والانفعال ، التخيل والعقل ، له شروط وإن كان من الصعب مواجهته بالوضوح .

وهناك نوع واحد من الشعر يجري الانتقاص منه بشكل قاطع : إنه شعر العقل ، شعر القرن الثامن عشر في إنجلترا ، الشعر « الذي جرى تصويره وتأليفه (لدى الشعراء) في أشكال الفطنة » ، مقابل الشعر الأصيل « الذي جرى تصويره وتأليفه في النفس »^(٩٦) . وأرنولد عندما نعت الشاعر دريدن والشاعر بوب . بأنهما كلاسيكيا « نثرنا »^(٩٧) . قد استثار كثيرا من النقد في عصرنا ، وقد أدنى هذا إلى الإعجاب من جديد بالشعر الكلاسيكي الجديد . وإن أرنولد قابل للانجراح عندما يقتبس فقرات نثرية معزولة من بوب ودريدن وعندما يندد بالصورة الدقيقة عن « القرية المهجورة »^(٩٨) . لجولد سميث . وهو لا يكاد يكون على حق (رغم أن لديه سابقة ممثلة في وردزورث) عندما يفكر على القرن الثامن عشر أن تكون له « عين على الموضوع » ؛ إن المرء ليجد

(٩٢) « مقالات عن أمريكا » ، ص ١٥٤ .

(٩٣) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث ، (محاضرات ومقالات في النقد ،

ص ٢٤٥ .

(٩٤) المصدر السابق ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ .

(٩٥) السلسلة الثانية ، « مقالات في النقد » ، ص ٩٥ .

(٩٦) المصدر السابق ، ص ٤٢ .

(٩٧) المصدر السابق ، ص ٩٧ .

من الصعب أن يفهم المديح المفرط لجراى وخاصة عن قصيدتين غنائيتين (وأرنولد يفصلهما على « مرتئية ») . ولكن على المرء أن يفهم المعنى الخاص لنقد أرنولد : إن مصطلح (نفس) فى صياغته لايفى النفس المسيحية ، بل شيئا يسبه « القلب » عند الألمان . إن دريدن وبوب لايقدمان نوع المواساة الروحية التى يتحدث عنها أرنولد ، ومن المؤكد أنه ليس مخطئا عندما قال إن نصيب العقل فى تأليف الشعر يكون بهما قويا جدا . لقد كتب بوب بعض قصائده أولا نثرا ؛ إنه (يكون) « بارعا » ، « مثيرا للجدال » ، « عبقرى » ، وحتى « مصطنعا » . (وكل هذه صفات يستخدمها أرنولد ، وكلمة مصطنع هى بمعنى خاص ورد فى جدال بولز - بايرون أو عند هازلت) . والتناقضات فى مفهوم أرنولد عن الشعر ومحدودياته - والبدائل عن مجرد النزعة التعليمية أو الجبرية الدينية الحافلة بالنفس - مرتبطة بما لدى أرنولد من ثقل فى الوضوح عن إشكالية المسائل المحورية الخاصة بفن مثل العلاقة بين المحتوى والشكل ، بين الكلية والتفاصيل المحلية . وأرنولد (مثل عصره بصفة عامة) لديه التقاط ضعيف من الاختلاف بين الفن والواقع . إن التخيل والوهم والعالم الخاص للفن لاتعنى إلا قليلا . وهو - بمعنى ما من المعانى - يقرّ بوحدة الشكل والمحتوى ، ولكنه كثيرا ما يتصور موضوع الشعر على أنه شيء معطى وثابت ، شيء قادر على إمكانية الحكم عليه بأنه شعري أو غير شعري خارج العمل الفنى . والشكل كما هو الحادث غالبا ما يجرى تصويره كوعاء صلب يصب فيه الشاعر محتواه . بل إن الواقع تجرى رؤيته فى الغالب على أنه شيء معطى وثابت ، إما أنه خير أو سيئ بالنسبة للفنان ، والفن لا يعنى غالبا إلا أنه اصطناع وتقنية وبراعة فنية . ويفترض أرنولد أن الشعر يجب أن يتناول عالما جميلا ، ولكنه لسوء الحظ ليس قادرا دائما على أن يفعل على هذا النحو . وإن عالم روبرت بيرنز - على سبيل المثال - « كان عالما فجيا ، صلبا ، منفرا^(٩٨) . أو يقال على نحو أكثر قوة فى إحدى الرسائل : « أن بيرنز هو الأفضل مع وجود لمحات رائعة ، والوسط الذى عاش فيه والفلاحون الاسكتلنديون ، والنزعة المشيخية^(٩٩) . المسيحية الاسكتلندية ، والسكر الاسكتلدى هى أمور منفرة^(١٠٠) » لقد كره أرنولد الواقعية الفرنسية الجديدة بشدة . ولقد انتقد رواية (السيدة بوفارى)

(٩٨) المصدر السابق ، ص ٤٤ - ٤٥ .

(٩٩) صفحة لكنيسة بروتستانتية بيدر شونها شيوخ منتخبون مساوون . (المترجم) .

(١٠٠) « رسائل » المجلد الثانى ، ص ١٨٤ (نوفمبر ١٨٨٠) .

حتى بشكل أشد عنفا عما فعل سانت - بوف ، وإن كانت هناك نقاط عديدة مأخوذة من مقال سانت - بوف^(١٠٣) . ولقد أحبّ رواية « أنا كارنينا » لأنه أحب الناس والعالم اللذين صورهما تولستوى وإن كان لا يَكُنْ رأيا حسنا تماما لفن تولستوى . « علينا ألا نأخذ (أنا كارنينا) كعمل فني ؛ علينا أن نأخذها على أنها شريحة من الحياة »^(١٠٦) .

ولقد بدأ أرنولد رسالته النقدية بقوله « إن كل شيء يعتمد على الموضوع »^(١٠٣) ، اختيار الفعل الملائم . لقد اختار موضوع « ميروب »^(١٠٤) . لأنها قصة ترجع لهيجنيس^(١٠٥) . « هذا المنجم الثرّ من الموضوعات للتراجيديا ، ولأنه يحتوى على « معرفة بالنوع الأشد تأثيرا »^(١٠٦) . « إن الايمان بالموضوع الشعري أو الموقف السابق على العمل الفني هو استكمال الإيمان بأن هناك أسلوبا مستقلا عن مادة الموضوع ، وأن هناك أشكالا وزنية لها قيمة ومعنى خارج القصيدة . ونقد أرنولد متشابه بشكل عميق في تلك المغالطات القديمة . وانتقاصه الدائم للبحر السكندري الفرنسي والديويت المقفى الانجليزي هو أوضح مثل على مثل هذا العناء . ويحكى لنا أرنولد مرات عديدة أن البحر السكندري والديويت الانجليزي يمثلان « شكلا غير ملائم للمرة وهو شكل منحن » أو أن « الشعر التراجيدي الحقيقي مستحيل بدون هذا الشكل غير الملائم »^(١٠٧) . ويؤمن أرنولد بطابع مقدر متوارث في مثل هذا البحر . « وموهبة الكسندر بوب الرائعة على النظم تجرى ممارستها داخل حدود شكل غير ملائم للشعر الفلسفي الحقيقي ويسبب حضورها عينه يجرى استبعاده »^(١٠٨) . بل إن أرنولد يقول إن تأرجح الوزن السكندري الفرنسي هو الذي أعاق موليير عن أن يكون شاعرا تراجيديا « بالرغم مما

(١٠١) السلسلة الثانية ، « مقالات في النقد » ، ص ٢٧٦ ؛ انظر : رسائل إلى مولع قديم بالسرحد ، ص ٣٦ - ٣٧ .

(١٠٢) السلسلة الثانية ، « مقالات في النقد » ، ص ٣٦٠ .

(١٠٣) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول ، « عن التراث الكلاسيكي » ، ص ٧ .

(١٠٤) تراجيديا كتبها أرنولد عن ابنة ركبيلوس زوجة كيبيلوس وأم أيبتيوس في الأساطير اليونانية (المترجم) .

(١٠٥) جانوس جوليدوس هيجنيس مؤلف لاتيني في القرن الأول له أعمال عن سير الشخصيات وتحقيقات أنبية ومجموعة من الأساطير والخرافات الأسطورية (المترجم) .

(١٠٦) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الأول (عن التراث الكلاسيكي » ، ص ٤٠ - ٤١ .

(١٠٧) « مقالات خليط : المقالات الايرلندية » ، ص ٤٣٨ - ٤٣٩ .

(١٠٨) المصدر السابق ، ص ٤٤٥ .

لديه من مواهب لهذا الشكل الأسمى من الشعر الدرامي الذي يتفوق بشكل هائل على تلك الأشكال الخاصة بأى شاعر فرنسى آخر . « ولقد كانت لدى موليير « غريزة قوية للغاية ليجرب (التراجيديا) بوسائل غير ملائمة » ولهذا « قصر نفسه على الكوميديا » . ولما كانت هذه القضية مفروضة عليه (وإن كان يمكن القول - على الأقل - إنها غير متحققة) فقد اقترح أرنولد أن موليير كان حتى فى كوميدياته « مُعَاجَراً وأَعْرَجاً » من جراء الوزن السكندرى « حتى أن هذا الشاعر الصانع والعظيم قد قنع فى معظم انتاجه بالفعل بنثره » . ومع هذا من الحق أن مزاج موليير كان مزاجاً تراجيدياً ، وعلى الانسان أن يبحث عنه فى التمثيليتين المقتاتين « عند البشر » و « طرطوف » فهما الأقرب إلى التراجيديا وليس فى « البخيل » و « سكالبان مقابل » التى إستثناهما أرنولد بالمديح^(١٠٩) . ولقد امتد التنديد بالوزن السكندرى إلى كل الشعر الفرنسى ، وهو حكم توجد سوابق له على أرنولد بطبيعة الحال عند الإنجليز والفرنسيين وحتى غرب سانت - بوف . « دعوا (فرنسياً) يكتب الشعر فإنه يكون محدوداً أو مصطنعاً وعقيماً »^(١١٠) . هذا هو تعميم أرنولد ، وذلك بعد عدة سنوات من نشر « أزهار الشر » التى أعلت من شأن حركة الشعر الفرنسى الحديث الرائعة .

والمناقشة برمتها « حول ترجمة هوميروس » إلى الإنجليزية تظهر فرض أرنولد الدائم عن الخصائص الثابتة الموروثة فى الأشكال الوزنية الخاصة . وهو يعتبر وزن القصيدة الغنائية أدنى من الناحية الجوهرية من الوزن الراسى التفعيلات ويقول إن هوميروس (يجب) أن يُترجم بالوزن السداسى التفعيلات . وأرنولد نفسه قدم بالأحرى عدداً من العينات الجامدة من الترجمة بالوزن السداسى التفعيلات وهى بالتأكيد متدنية كشعر لوبيتاف بوب « غير الملائمة » بل وحتى للشعر المرسل عند تيسون فى فقرة متأخرة . ولم يدرك أرنولد أن الوزن السداسى التفعيلات الانجليزى مختلف اختلافاً تاماً عن شعر هوميروس ومن ثم فهو « غير ملائم » على نحو عدم ملائمة الشعر المرسل أو البيت الطويل عند شابمان^(١١١) . وأن هذا الإصرار على

(١٠٩) المصدر السابق . ص ٤٤١ - ٤٤٢ .

(١١٠) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » . المجلد الثالث . محاضرات ومقالات - فى النقد » .

ص ٢٣٩ .

(١١١) جورج شابمان (حوالى ١٥٥٩ - وحوالى ١٦٢٤) إنجليزى عُرف أساساً بترجمة هوميروس

وقد خلده الشاعر كيتس فى قصيدته « كثيراً جئت ممالك الذهب » (المترجم) .

أنموذج وزنى خاص يطرح مشكلة الشعر (الانجليزى) . إن النظرية الكلية للأسلوب العظيم يجرى انتهاكها بهذا الايمان بشكل بعيد عن المعنى . وأرنولد مقتنع بالنبالة المنتظمة والقيمة لهوميروس مهما تكن مادة الموضوع أو الأطروحة ، ويستخدم هذا التصوير المسبق كحجة أساسية ضد ترجمة ف . و . نيومان^(١١٢) . ونيومان فى دفاعه ، وهذا فى ظنى دفاع حق - يقول إن هوميروس « يرتفع ويغوص مع موضوعه وغالبا ما يكون محليا ونثريا »^(١١٣) . غير أن أرنولد فى رده ينكر ضمينا أن الأسلوب العظيم عنده هو الأسلوب الرفيع لدى القدماء ، وهذا عكس الخطبة النثرية ، وهو لا يزال يستطيع أن يقول إن هوميروس « يلقى بظله على أبسط وزن والذي يمسّه سحر طريقته العظيمة : إنه يجعل كل شيء نبيلًا »^(١١٤) .

وبالمثل يجرى تناول ملتون فى الغالب على أنه « فنان عظيم بالأسلوب العظيم مهما يمكن أن يقال عن موضوع القصيدة »^(١١٥) . وآخر أقوال أرنولد النقدية وخطاب عن ملتون (فبراير ١٨٨٨) هو ترنيمة للفنان بالأسلوب العظيم الذى كتبه ككيان متزايد من القراء الجاهلين باليونانية واللاتينية التجريبية المنجزة للعظمة القديمة . وقصيدة ملتون « الفريوس المستعاد » يطرح كمثال على « السحر الذى لا مثيل له الدال على قدرة ملتون على الأسلوب الشعرى الذى .. يصنع قصيدة عظيمة من عمل لا يعمل فيه تخيل ملتون بشكل رائع »^(١١٦) .

غير أن نظرية الأسلوب الرائع فى معظمها (مستمدة من سير جوشوا رينولدز) تأخذ الموضوع الدال المتكرر على طريقة لونجينيوس الخاص بالأسلوب الجليل الفخم على أنه تعبير عن نفس عظيمة . وهذا يسمح له أن يتحدث عن ريشيليو على أنه « رجل بأسلوب عظيم »^(١١٧) . أو اسبينوزا على أنه « شخصية بأسلوب عظيم »^(١١٨) .

(١١٢) أنيب انجليزى هو جون هنرى ونيومان (١٨٠١ - ١٨٩٠) له قصائد دينية . (المترجم) .

(١١٣) « الترجمة الهوميروسية نظريا تطبيقا » . أعيد طبعها فى « م أرنولد » عن ترجمة هوميروس

(لندن ، العدد الخامس) ، ص ١١٥ .

(١١٤) « الأعمال النثرية الكاملة لملتيو أرنولد » ، المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ١٨٧ .

(١١٥) « السلسلة الثانية » مقالات فى النقد » ، ص ٦٢ .

(١١٦) المصدر السابق ، ص ١٥٦ - ١٥٧ .

(١١٧) « الأعمال النثرية الكاملة لملتيو أرنولد » ، المجلد الثالث « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٢٢٢

(١١٨) المصدر السابق ، ص ١٨١ .

والمعنى الأدبي مختلط بالاستعارة . بل فى الأغلب على نحو أكبر فإن أسلوب الشاعر يعنى شيئا خلقيا وأخلاقيا على السواء . إن ماله قيمة عند سوفوكليس هو « التأثيرات الأخلاقية العظيمة الناجمة من الأسلوب » لأن الأسلوب هو التعبير عن نبالة شخصية الشاعر » (١١٩) وهو يجد فى كيتس « ذلك الطابع من العمل الرائع المماثل للشخصية ، إنه الشخصية وقد انتقلت إلى الانتاج الثقافى » (١٢٠) . وهو يرى التأثيرات (الفلسفية الأخلاقية) للأسلوب فى اللغة - علاقاته اللصيقة .. بالشخصية » (١٢١) .

إن الأسلوب العظيم يقتضى موضوعا عظيما . إن الأسلوب العظيم يتقرر « ليعبر فى العمل الشعري ويجري تناول طبيعة نبيلة بموهبة شعرية ببساطة أو بشدة لتصبح موضوعا جادا » (١٢٢) . وهكذا هناك نمكان متميزان للأسلوب العظيم مسموح بهما : الأسلوب العظيم البسيط الذى قدّمه هوميروس والأسلوب العظيم العنيف الذى طرحه ملتون . وأرنولد يفضل الأسلوب الهوميرسى البسيط على أنه أكثر « سحرا » . إن الأسلوب العنيف فيه شئ « عقلى » (١٢٣) ، ومن ثم يُفترض فيه أنه أقل شاعرية . وهو يسمح لدانتى أن يكون لديه الأسلوب البسيط والعنيف بالتبادل (١٢٤) لكن مصطلح « الأسلوب العظيم » كما يعترف أرنولد « متعذر تعريفه » للغاية » (١٢٥) .

ومن الناحية المثالية يتطلب أرنولد - على الأقل - فى الغالب توازنا بين المحتوى والشكل . وعند وردزورث يوجد « توازن الحقيقة العميقة للموضوع مع الحقيقة العميقة للتنفيذ » (١٢٦) . وهناك انسجام بين التصور والتعبير وعندما يكون الاثنان شاعريين معا تكون نتيجة الشاعر التى تصل إلى أعلى نوبة » (١٢٧) . وأحيانا - وإن كان نادرا - ماتكون لدى أرنولد بصيرة بالتبادل بين الشكل الوزنى والمادة . وأرنولد فى مناقشته لقصيدته « لوسى المرحلة » و « راعوث » لوردزورث توجه الانتباه إلى المقطع الأكثر

(١١٩) « رسائل ماتيو أنولد إلى آرثر هيوكلو » بإشراف هواردف . لورى ، ص ١٠٠ .

(١٢٠) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١١٤ .

(١٢١) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أنولد » المجلد الثالث « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٣٢ .

(١٢٢) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أنولد » المجلد الأول « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ١٨٨ .

(١٢٣) المصدر السابق ، ص ١٩٠ .

(١٢٤) المصدر السابق ، ص ١٨٩ .

(١٢٥) المصدر السابق ، ص ١٨٨ .

(١٢٦) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١٥٩ .

(١٢٧) « رسائل ماتيو أنولد إلى آرثر هيوكلو » بإشراف هواردف . لورى ، ص ٩٩ .

تعقيدا فى القصيدة الأخيرة وهو يعلق قائلا : « من ذا الذى لا يتصور كيف أن الامتلاء والثقل الأعظمين لموضوعه قد فرضا هنا الصدق والشعور مما دفع الشاعر إلى تبني شكل أكثر « ثقلا » عن شكل القصيدة الغنائية البسيطة » (١٢٨) .

وأرنولد على دراية تامة بالأهمية المحورية للكلية والوحدة فى الفن . ان فكرة « الكلية » تظهر مبكرا فى مصطلحه النقدي : فتصدير ١٨٥٣ يستفيد كثيرا من التأثير الضخم للكل ، و « الانطباع - الكلى » (وضع أرنولد شرطة بين الكلمتين) و « الطابع المعماري » وهو شئ أوحى به إليه تأملات جوته عن الهواية الفنية . ويجرى وضع القدماء مقابل المحدثين فى هذه النقطة . « إنهم يعبأون بالكل ، ونحن نعبأ بالأجزاء » (١٢٩) . هذه المصطلحات ترد فى المقالات المتأخرة وتتوغل بأصالة عبارات مثل « الروح التى تسرى خلال العمل (عمل جورج صائد) ككل » (١٣٠) . أو تأثير كلى فائق (١٣١) . ، أو « التماثل القديم عند اليونانيين » (١٣٢) . أو « التأليف » أو « التجميع » المستخدم كما عند الفنان المصور . وهذه المصطلحات تُستخدم للتعبير عن مقاييس للحكم . وقصيدة « الفربوس المفقود » فيها « بناء معماری » (١٣٣) . على نحو ما فى « الملك لير » و « أجا ممنون » ؛ لكن الشاعر كيتس لم يكن ناضجا بما فيه الكفاية « لمعمارية الشعر » (١٣٤) . ومسرحية « فاوست » مفككة و « لا يمكن إطلاقا أن تنتج الانطباع - الكلى القومى المفرد » (١٣٥) . وقصائد امرسون تفشل حيث أنه لا ينتج إطلاقا « كلاً محتما مفروضا واضحا » (١٣٦) . وبايرون كان « مرتجلا » . وعمله الشعري ما كان له « أن ينمو وينضج إلا فى عقله ثم يصدر ككل عضوى » (١٣٧) .

(١٢٨) « الأعمال الثرية الكاملة لماثيو أرنولد » المجلد الأول ، « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ٢٠٨ .

(١٢٩) المصدر السابق ، ص ٥ .

(١٣٠) « مقالات خليط : المقالات الأيرلندية » ص ٢٤٦ .

(١٣١) « مقالات عن أمريكا » ، ص ١٢٤ .

(١٣٢) المصدر السابق . عبارة عن مذكرات ليوناردو دافنتشى التقطها من تشارلز كلمنت ، ميكيل أنجلو

ليوناردو دافنتشى ، إلخ ، باريس ، ١٨٦٧ ، انظر « المذكرات » ، ٤٤٦ .

(١٣٣) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ٦٣ .

(١٣٤) المصدر السابق ، ص ١٢٠ .

(١٣٥) « مقالات خليط المقالات الأيرلندية » ، ص ٢٣٢ .

(١٣٦) « مقالات عن أمريكا » ، ص ١٥٤ .

(١٣٧) السلسلة الثانية ، مقالات عن أمريكا ، ص ١٦٨ .

وقصيدة « جايور »^(١٣٨) « هي خليط من الفقرات وليست عملاً يتحرك وفق قانون باطني عميق من التطور إلى النهاية المحتمة » و « إن انطباعنا الكلي قاصر على أن نتلقى منها قصوره الداخلي وعمامة معينة وتشوش »^(١٣٩) . ورواية « أناكارينيا » تعاني من أن فيها شخصيات عديدة جدا « إذا ما بحثنا فيها عن عمل فنى حيث يكون الحدث واحداً على نحو قوى وإلى هذا الحدث يتوجه كل شيء »^(١٤٠) . واقتراح أرنولد الأكثر شهرة كى نستخدم « المحكّات » و « المحكّات المؤكدة » ، « الفقرات القصيرة وحتى الأبيات المفردة »^(١٤١) للمحكّات. كمعيار للحكم على الشعر هو تناقض واضح للبصيرة بالوحدة، المبدأ الذرى الذى قد يستخدم لتبرير أكثر التحاملات الصلبة الغريبة . وعلى أى حال فإن أرنولد نفسه يحذرنا ضد التطبيق الآلى للمحكّات « هذه الأبيات القليلة إذا ما كانت لدينا براعة واستطعنا أن نستخدمها كافية حتى من نفسها لتحافظ على أحكامنا واضحة وقوية عن الشعر ولانقاذنا من التقديرات الخاطئة له ولدفعنا إلى تقدير حقيقى »^(١٤٢) . لكنه يعترف بأنّه ليس من السهل تطبيق مثل هذه الأبيات على شعر آخر . « بطبيعة الحال لا يجب علينا أن نتطلب من هذا الشعر الآخر أن يشبهها : فقد تكون غير متشابهة بالمرة »^(١٤٣) . إن المحكّات المتعددة فى « دراسة الشعر » هي إحدى عشرة فقرة ، ثلاثة من كل من هوميروس ودانتى وملتون وأثنان من شكسبير ، وكلّها فيها نغمة حزن أو كآبة أو استسلام . ولقد ألّف كتاب بالكامل لإظهار أن حالة وموضوع كل منها يمكن أن يوجد فى كل مكان تقريباً فى شعر أرنولد نفسه ومذكراته وفى كتاباته النظرية وإنها قائمة بالأحرى على تقدير « شخصى » لا « حقيقى »^(١٤٤) . وهى كلها بلا شك فقرات جميلة ولكن كعينات على الشعر العظيم محدودة المدى للغاية . إنها

(١٣٨) قصيدة للورد بايرون (١٨١٣) . وهى قصة أمة هى ليلي وهى غير مخلصة لسيدها التركى حسن ومن ثم غرقت فى البحر وقد انتقم لها حبيبها جايور بقتل حسن (المترجم) .

(١٣٩) السلسلة الثانية ، « مقالات فى النقد » ، ص ١٧٠ .

(١٤٠) المصدر السابق ، ص ٢٥٩ إن النقد غير مير نظراً لأن أرنولد لم يتصور المبدأ التليفى لرواية تولستوى . التقابل الأخلاقى والاجتماعى بين أنا فرونسكى وقصص كينى لفين والربط المتطور لقصة أنا عن طريق الدلالة المتكررة للحارس الذى قتله القطار .

(١٤١) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١٤٢) المصدر السابق ، ص ١٩ .

(١٤٣) المصدر السابق ، ص ١٧ .

(١٤٤) جون اس . ايلز الابن . « محكّات ماتيو أرنولد » ، نيويورك ، ١٩٥٥ .

ليست دائما ممثلة لمؤلفيها وغالبا لا تكاد تكون مفهومة خارج سياقها . لكن المحكات يمكن الدفاع عنها على أنها « استثارة لتحريك حساسيتنا ، ولتركيز تجاربنا المتعلقة في نقطة حساسة ولتذكيرنا بحيوية بالشكل الأفضل »^(١٤٥) . ومع هذا هي محدودة جدا في فائدتها في النقد التطبيقي وقد أسبى استخدامها كثيرا من جانب المعجبين بأرنولد وخاصة على نحو مضحك من جانب المطلعين ولكن من الدارسين غير الحساسين من أمثال ألبرت اس . كوك ولين كوبر^(١٤٦) . بل وحتى من جانب ت . اس . إليوت الذي لم يستنكف أن يقتبس محكا من محكات أرنولد وهو عن دانتى كنوع من الأخطاء الكثيرة النقدية^(١٤٧) . وأرنولد ليس مسئولا عن أخطاء أتباعه ، لكنه يلعب حيلة سيئة هو نفسه بالمحكات . ومن ثم فهو يأخذ بيتين نثرين من بوب والبيتين الأولين من قصيدة دريدن « الأبله والنمر » ويطبع بها بالاقتراس ضدها سطرا سطرا من « هاملت » وآخر من « الفريوس المفقود » وثالثا من « قصة بريورس »^(١٤٨) .

وقبل هذا مباشرة قذف شعر دانتى على تشوسر : « إن نبرة مثل هذا الشعر ليست في متناول تشوسر تماما »^(١٤٩) . وفي المقال عن جراى هناك بيت مفرد من شكسبير يجرى استخدامه لبيان زيف بيت مفرد من جولد سميث وثلاثة أبيات من بندار تفضح قصيدة دريدن عن موت السيدة كيلجيري^(١٥٠) . والمنهج يصبح عبثا بشكل فج عندما يكون هناك بيتان كل منهما من الشعر الفرنسي والإنجليزي والألماني مفترض أن يبرهن هذا على بونية الشعر الفرنسي بصفة خاصة^(١٥١) . ويقتبس أرنولد

- (١٤٥) ف . ر . ليفس « أرنولد ناقدا » في « أهمية إنعام النظر » بإشراف بنتلي ، ص ٩٥ .
 (١٤٦) انظر « محكات الشعر » ، مختارات من كتابات ماتيو أرنولد وجون رسكين (سان فرنسيسكو ، ١٨٨٧) .
 (١٤٧) عن « تجارب في التربية » (إيتاكا ، نيويورك ، ١٩٤٢) ، ص ١٢٠ .
 (١٤٨) « الفريوس » ، « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ٨٥ إليوت : « مقالات مختارة » (لندن ، ١٩٣٢) ، ص ٢٥٦ .
 (١٤٩) السلسلة الثانية « مقالات في النقد » ، ص ٤٠ - ٤١ (المؤلف) وقصة بريورس إحدى « حكايات من كاتتريرى » لتشوسر . (المترجم) .
 (١٥٠) المصدر السابق ، ص ٣٢ .
 (١٥١) المصدر السابق ، ص ٩٧ - ٩٨ .
 (١٥٢) « الأعمال النثرية الكاملة لماتيو أرنولد » ، المجلد الثالث « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ١٢٤ .

أغنية من بومونت وقصيدة فلتشر « الأخ الدموي » وجزءاً من قصيدة « الأبرص » لهاينى ضد بيتين فقيرين من « يوميات » إيوجين دي جورين^(١٥٣) ، وهو كاتب ليست له مكانة مهما تكن حتى بين الشعراء الفرنسيين الثانويين فى العصر الرومانسى . والسوء يصل إلى محاولة البرهنة على افتقار الشعر الألمانى للأسلوب ، « أسلوبه الفثرى مثل أسلوبه الشعرى » باقتباس سطرين من « تاسو » لجوته :

« إن الموهبة تتكوّن فى روية

وتكوّن شخصيته التى تتوحد مع تيارات العالم »

وهو يقتبس ضدّهما فقرة عن العمى مستخرجا « تاميريس الأعمى وماينو ديس العمياء » من قصيدة « الفربوس المفقود »^(١٥٥) . ويستطيع الانسان أن يبتكر بسهولة أمثلة متقابلة : بيتين على سبيل المثال من جوقة الملائكة فى مسرحية « فاوست » ضد بعض الأحاديث الفثرية عن الآب فى « الفربوس المفقود » . ويمكن للإنسان أن يقدم بعض الفقرات الجميلة عند هو جوموسيه ويقتبسها ضد قطعة معذبة مرهقة من « اغتصاب لوكريس » بمثل ما فعل اميل لوجويس فى دفاعه عن الشعر الفرنسى^(١٥٦) . لكن اللعبة لاتساوى شيئا وهناك فقرات مفردة لاتبرهن على شيء . وحتى بعض ما يقال عنه إنه شعر ليس شعرا وحتى ليس نظما . إنه مما يمكن مقارنته ببيت « وسلام الله الذى يفوق كل عقل » أو « فرجاؤنا من أجلكم ثابت »^(١٥٧) .

وذلك كصياغة مؤثرة ولا تنسى ، ولكنها ليست محكّا لا يخطئ للشعر . والمؤلفون الهائلون من أمثال دانتي لا يمكن عرضهم ببيت أو بيتين كما تستطيع هذا القرون أو أشكال التراث القومية كلها .

وعبارات وصياغات أرنولد المختزنة هى لسوء الحظ الجانب الذى يجرى تذكرة بأحسن مايكون فى نقده . وهو يعرف هذا هو نفسه وقد تناول عباراته الأثيرة بسخرية

(١٥٣) باريس . ١٨٦٢ . ص ٢١٤ ويتدفق هذا عند ل . بونزوت فى كتابه « ماتيو أرنولد » ، ص ٢٥٥ فى الهامش أسفل الصفحة حيث الملاحظات . والانتساب المعتاد لهو جوا خاطئ .

(١٥٤) الفصل الأول ، المنظر الثانى ، البنيان ٢٠٤ - ٢٠٥ .

(١٥٥) « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٣٥ وانظر « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٣٦٢ .

(١٥٦) « دفاع عن الشعر الفرنسى » (لندن ، ١٩١٢) ص ٢٢ - ٢٣ .

(١٥٧) رسالة بولس الرسول إلى أهل فيليبى ، الإصحاح الرابع ٧ : رسالة بولس الرسول الثانية إلى أهل كورنثوس ، الإصحاح الأول ٧ .

تامة . « خطبة ليفريول » (١٨٨٢) يرسم صورته المتقبلة « على نحو تقريبي لأديب ممزق » ، « مع تباه أحقق بالعبارات عن العنوية والخفة ، وهو يرى الأشياء كما هي حقا ، عارفا أفضل ما جرى التفكير فيه وقيل فى العالم مما ليس له معنى صلب كبير للغاية ، وقد فقد الآن تماما بريق الجدة وسحرها »^(١٥٨) . وإن مدى نقد أرنولد وتنوعه يعطيان فكرة خاطئة عن القول المصطنع . ويبدو أنه من الضروري أن نقوم بعملية مسح لمقالاته فى محاولة لتقديرها وللتنويه ببعض مزاياها وأوجه تصورها .

والتصديران المبكران (لجموعة « قصائد » ، ١٨٥٢ ؛ و « ميروب » ، ١٨٥٨) هما بيانان عن الكلاسيكية الجديدة وتأكيدات بتفوقية القدماء على المحدثين وديفاعات عن الموضوع الحق وعن الفعل وعن الأساطير بالمعنى الذى عند أرسطو^(١٥٩) . وتصدير مسرحية (ميروب) هو الفقرة الوحيدة عند أرنولد التى أعرفها حيث يناقش نظرية للأجناس الأدبية : إنه يؤمن بأن هدف التراجيديا هو أن تفضى بنا إلى « شعور بالتعرف الجليل فى مجرى القدر وفى تدابير الحياة الإنسانية »^(١٦٠) . وكان على أرنولد أن يقبل مؤقتا الصورة الروائية لأرسطو وإن كان قد قرأ فى التويعقوب برنيس^(١٦١) الذى قد يكون قد علمه تفسيراً أكثر بقة . وقد بدأ أرنولد فى عام ١٨٥٧ محاضراته كأستاذ للشعر بجامعة أكسفورد بمحاضرة عنوانها « عن العنصر الحديث فى الألب » . ولقد كانت مناسبة لاتتسى لسببين : لقد استخدمت الانجليزية بدل اللاتينية لأول مرة ، كما أن محاضراته بمسحها المكتسح للتاريخ أعلنت وصول النزعة التاريخية إلى التاريخ الأدبى الإنجليزى الرسمى . وتلك المحاضرة مع سلسلتى المحاضرات المطبوعة « ترجمة هوميروس » (١٨٦١) و « عن دراسة الأدب السلتى » (١٨٦٧) قد جرت مناقشتها من قبل على نحو كاف . و « مقالات فى النقد » (١٨٦٥) صدر بين الفترتين وهو مكون من مقالات نشرت فى السنتين السابقتين . والمقالان الأوليان فى المجلد « وظيفة النقد فى العصر الراهن » و « التفسير الأدبى للأكاديميات » هما أهم دعاوى

(١٥٨) « خمسة مقالات غير مجموعة » ، ص ٧٩ .

(١٥٩) يقول أرسطو فى استهلاله لكتاب « الميتافيزيقا » « إن محب الأساطير هو فيلسوف . والأسطورة من خلال طبيعتها العجيبة هى على مشارف الدهشة التى هى بداية كل تفلسف . والأساطير يمكنها أن تقدم بعض الاقتراحات القيمة التى تحتاج إلى تفسيرها . (المترجم) .

(١٦٠) « الأعمال النثرية الكاملة لماثيو أرنولد » ، المجلد الثقل « عن التراث الكلاسيكى » ، ص ٥٩٠ .

(١٦١) « مذكرات » ، ص ٥ - ٨ ، ص ٤٥٩ .

أرنولد صورة وفصاحة النقد والروح النقدية . والمجلد بكامله يظهر بوضوح تأثير سانت - بوف : والمقالات عن إيوجين دي جورين وأخيها موريس دي جورين وعن جويير لا تقتصر على أنها ترحى بمقالات سانت - بوف عن هؤلاء الكتاب : فهذه المقالات (كما في المقال عن ماركوس أوريليوس) هي أيضا تصاوير على طريقة سانت - بوف : توافيات رقيقة من سيرة الحياة واقتباس حر وملاحظة سيكولوجية . وقد وُجّه القوم لأرنولد لقبيل طاقته على ثلاثة كتاب فرنسيين ثانويين ، لكنه أراد أن يصور شخصيا مجهولة كجزء من برنامجها الخاص باستكثرة (الفضول) . ولقد انجذب إليها باهتمام تعاطفي عدد كبير بالمزاج الديني والفلسفي ، وهذا كاف وقد لا نعترض إلا على المماثلات الانجليزية التي رسمها أرنولد - وقد قيل لنا إن موريس دي جورين لديه « تميز وقوة أكبر » مما عند كيتس^(١٦٢) . وكولردج يأتي في المرتبة الثانية بعد جويير في « العذرية والتفان » وكذلك « للرح »^(١٦٣) . والتصور الكلي لجويير باعتباره « كولردج الفرنسي » (وهذا هو العنوان الأصلي للمقال) لابد من من شرحه بتجاهل أرنولد المتعمد لانجاز كولردج الشعري ومعرفته الناقصة للغاية بالذي الكلي لعمل كولردج الفلسفي والنقد . والمقال عن الأكاديميات والذي يقدم أطروحة متواضعة من أن مؤسسة أي أكاديمية قد تفعل شيئا لتنافس التمرکزات الخاصة بالثب الانجليزي قد أوحى به الاستعراض التحليلي الذي قلم به سانت - بوف لطبعة جديدة من « تاريخ الأكاديمية الفرنسية » من تأليف بليسون وهوليفيه^(١٦٤) .

والمقال عن هايني الذي نال استحسانا كبيرا يبتولى أقل المقالات الأدبية في المجلد إرضاء . وأرنولد : « من منظور فرنسي في مصانره » . يعتبر هايني تابعا ووريثا لجوته ، والذي عليه « غلوه بأكبر جزء من عبادة جوته بشكل لامثيل له »^(١٦٥) . والتكيد على هايني باعتباره « الجندي اللامع في حرب التحرير الألمانية »^(١٦٦) . مرتبط بشكل خاص جدا بالقصد المختلف للغاية عند جوته الذي يقول عنه إنه كان « الحر »

(١٦٢) « محاضرات ومقالات في النقد » ، ص ٨٢ .

(١٦٣) العصر السليق ، ص ١٨٩ ، ص ٢٠٨ .

(١٦٤) في « أحاديث الاثنين » ، من ١٤ ، ص ١٩٥ - ٢١٧ .

(١٦٥) في محاضرات ومقالات في النقد ، ص ٩٠٨ .

(١٦٦) العصر السليق ، ص ٩٣٢ .

الأساسى للآلان^(١٦٧) . والإعجاب بما لدى هاينى من « ثقافة » (« إن لديه كل الثقافة التى لدى الألمان ! وفى رأسه تخمرت كل أفكار أوروبا الحديثة »)^(١٦٨) تبدو مفرطة إذا عرف الإنسان التبسيطات الهائلة عند هاينى للفلسفة الألمانية ، بينما وجهة النظر الكيسية لأخلاقياته تتروغ المرء كاعتداد بالنفس غير لطيف . وأرنولد يستنكر بإصرار الرومانسية الألمانية التى لم يكن لديه إزاعها سوى فكرة مبهمة . وإن جمع نوفا ليس على ريبوكرت^(١٦٩) يبدو برهانا كافيا على جهله بمثل ما الأمر بالنسبة للرأى الذاهب إلى أن هاينى « لديه شعور أعمق بالتصوف والسحر الرومانسى للعصور الوسطى عن جويرر أوبرنتانو أو أرنيم »^(١٧٠) . وفى رسالة إلى سانت - بوف يستنكر أرنولد الفكرة (التى طرحتها السيدة بينر دى بورى فى مقال فى « مجلة العالمين ») من أن شعره وشعر معاصيره مستمد من شعر شلى . « إن الأمر يبدو كما لو كان الإنسان يعزو لجان بول ونوفاليس وليس لجوته وشيلر الحركة الأدبية الكلية فى ألمانيا فى الخمسين سنة الأخيرة »^(١٧١) . ولكن فى عام ١٨٥٤ كان هذا أقرب إلى الحقيقة : إ . ت . أ . هوفمان وشتيغتر^(١٧٢) . وكلى^(١٧٣) . (« جرونز هنريج » ظهر عام ١٨٥٤) وحتى هاينى نفسه يظهر بوضوح أكبر تأثير جان بول على الرومانسيين على نحو أكبر من تأثير جوته وشيللى . وأرنولد يتناول كارلايل ليسعى إلى المبالغة بالنسبة للرومانسيين الألمان فى مقابل هاينى ؛ ولكن عندما ظهرت مقالات كارلايل وترجماته (١٨٢٧ - ١٨٣٠) كان هاينى فى أوائل تخلصه من الفموض الذى لقه . وفى رأيه أن أرنولد لم ير العظمة الحقيقية لشعر هاينى وهو يقتبس العينات المتوسطة القيمة من قصيدتى « المصور » و « الرومانسى » . ويفشل أرنولد فشلا نزيها فى هدفه المعلن « لتحديد

- (١٦٧) « الأعمال الكاملة » ، المجلد ٢٨ ، ص ٢٢٥ اقتبسها أرنولد فى « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ١٠٩ .
- (١٦٨) « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ١٢٢ .
- (١٦٩) المصدر السابق ، ص ٢٧٦ (المؤلف) ، وفريدريك ريبوكرت (١٧٨٨ - ١٨٦٦) : شاعر ألمانى أستاذ اللغات الشرقية بجامعة أرنهون وويلين . وله « قصائد حب » (١٨٢٢) . (المترجم) .
- (١٧٠) المصدر السابق ص ١١٩ .
- (١٧١) ٢٩ سبتمبر ١٨٥٤ فى بونن : « ماتيو أرنولد » ، ص ٥٢١ - ٥٢٢ .
- (١٧٢) ألبيرت شتيغتر (١٨٠٥ - ١٨٦٨) كاتب نمساوى مؤلف أعمال عن الرواية كما له عدة روايات (المترجم) .
- (١٧٣) جوتفريد كلى (١٨١٩ - ١٨٩٠) : كاتب نمساوى له مجموعة من الأشعار وله رواية وعدة قصص قصيرة . (المترجم) .

مكانة (هايني) فى الآداب الأوربية الحديثة والميل الخاص والدلالة المتعلقة بما فعله . (١٧٤) .
وذلك أن لدى أرنولد - على نحو كاف ويشكل يدعو إلى الإستغراب منظورا أيديولوجيا
وليبراليا أيديولوجيا خالصا عن الأدب الألمانى . بل إنه يفسر حتى جوته على أنه «
ذلك العامل المنيب العظيم » ، المروج « لنزعة طبيعية عميقة لامثيل لها » ، رجل «
منسلخ جدا عن هذا النظام (الأوربي القديم) » (١٧٥) . لكن جوته لم يكن عاملا مذبذبا
كما لم يكن صاحب نزعة طبيعية كما أنه لم يكن عنوا للنظام القديم .

وأرنولد يتمتع بمعرفة واسعة للغاية بكتابات جوته ؛ ولقد اقتبس منه عديدا من
المرات وأدرج الكثير من أقوال جوته فى « مذكراته » ؛ وهو لم يعرف فحسب الأعمال
الشهيرة مثل « فترت » و « قلهم ميستر » و « فاوست » ، ولم يعرف فحسب اكريمان
وريمر ؛ بل عرف أيضا كثيرا من الأركان والزوايا فى كتابات جوته بما فى ذلك « أن
أوجه تعلم الألوان يمكن ملاحظتها فى رواية ابن الأخ رامو » كما عرف عددا كبيرا من
المقالات المتناثرة عن الأدب . لكنه اهتم بجوته وكان اهتمامه به بشكل واضح كحكيم لا
كشاعر ، وفسر حكمته بشكل أبعد ما يكون عن الحقيقة دعما لديانته الحرة الخاصة
ونزعته الروائية « الفعالة » (١٧٦) . ومما لاشك فيه أن الموضوعات المتكررة الدالة الأخرى
عند جوته تروق لأرنولد وأثرت فيه . لقد أعجب بروح جوته النقدية إعجابا شديدا حتى
أنه أسماه « أعظم ناقد على مدى العصور » (١٧٧) ، إنه « الناقد الفائق » (١٧٨) . ولقد
أعجب بنزعة جوته العالمية وإخلاصه للتراث القديم وأعجب فوق كل شئ بمثاله عن
الثقافة وتحققه الذاتى والانسانية . غير أن أرنولد تأرجح بالنسبة لمكانة جوته كشاعر ؛
لقد اقتبس واستحسن قول وردزورث إن شعر جوته ليس « كافيا بشكل محتم » (١٧٩) ، ،
ولخص - بدون اختلاف كبير - المقال البارد للغاية الذى كتبه شرر . ولقد صادق على
الرأى المتدنى لشرر عن القسم الثانى من مسرحية « فاوست » (١٨٠) . والذى قد يبدو

(١٧٤) رسالة إلى جرافت دى (١٤ مايو ١٨٦٣) ، « الرسائل » ، المجلد الثانى من ١٩٢ .

(١٧٥) « محاضرات ومقالات فى النقد » ، من ١١٠ .

(١٧٦) استنادا إلى أرنولد فإن هذا هو السبب الذى جعل جوته يتأثر بلسبينوزا ، « محاضرات

ومقالات فى النقد » ، من ١٧٦ .

(١٧٧) « عن التراث الكلاسيكى » ، من ٨ .

(١٧٨) « مقالات خليط المقالات الايرلندية » ، من ٢٣٤ .

(١٧٩) « السلسلة الثانية » ، مقالات فى النقد » ، من ١٥٥ .

(١٨٠) « مقالات خليط المقالات الايرلندية » ، من ٢١٨ .

لنا محالا ، ولكنه كان يتشارك فيه في ذلك الوقت حتى النقد الألمان من أمثال ف . ت . فيشر .

ويكاد يكون نصف « مقالات في النقد » مهتما بالأدب على الهامش فحسب وهو نادر نظراً لاستغراق أرنولد المتنامي في المشكلات الدينية . ولقد انقضت عشر سنوات بعد نشر الكتاب عن « الأدب السلتى » (١٨٦٧) قبل أن يعود أرنولد إلى النقد الأدبي . ولقد فعل هذا بحذر في البداية ، وأعاد - مع تطبيق بسيط - العرض التحليلي الذي كتبه آدموند شورر عن ملتون وجوته (١٨٧٧) . والبحث الأدبي الآخر الوحيد في « مقالات خليط » (١٨٧٩) هو نعي جورج صائد ، إنه تقين ياهر لكرمها ونزعها الإنسانية أكثر منه نقدا لكتبتها . والمقال الأدبي الوحيد الذي ظهر في « مقالات إيرلندية وغيرها » (١٨٨٢) هو البحث المهم للغاية عن « التمثيل الفرنسي في لندن » (١٨٧٩) وهو أكمل أقوال أرنولد عن التراجيديات الفرنسية وموليير بمناسبة زيارة قامت بها فرقة الكوميدي فرنسيسز للنن . وبين ١٨٨٢ و ١٨٨٤ كتب أرنولد رسائل غير موقعة بالاسم (« رسائل مولع عجوز بالمسرح ») لصحيفة « بول مول » تظهر شعوره الداخلي المسبق البارز لميلاد جديد لأخشبة المسرح الانجليزية وتتضمن تعليقاته المعادية على نحو غريب ضد مسرحية « هاملت » . . إنها تعشلية معنية بلا تأثير ، إنها ليست « دراما متبوعة باستيعاب كامل وانفعال عميق ... بل هي إشكالية تبحث عن تفسير وحل » (١٨١) .

وبإبان هذه السنوات حدث تغير معين في تقنية أرنولد ووجهات نظره . لقد حرر نفسه بالكامل من تأثير صانت - يوف (١٨٢) . ولقد وجد نعمة جديدة في النقد التقهوي . وحتى المقالين اللذين احتفظا بالمنهج السابق وهما البحثان المتأخران عن « إميل » (١٨٨٧) وعن « شلى » (١٨٨٨) يظهران التغير . والمقال عن إميل مقال غير نسقي بشكل يدعو للدهشة . وواضح أنه كان رد فعل ضد المسرح الذي كآله شر لأميل وابنة عم السيدة همفري وورد . وقد تناول أرنولد فلسفته على أنها « عقيدة بشكل كامل » (١٨٢) . وأنها « غير مجدية » (١٨٤) . وسخر من رغبته في الكلية واللائقاهي وتكسى لنزعته

(١٨١) « رسائل مولع عجوز بالمسرح » ، ص ٥١ - ٥٢ .

(١٨٢) إن المقال الذي أسهمت به (المرسوعة البريطانية) بشكل تنامي كبير في عام ١٨٨٦ لا يغير

حقيقة تحرر أرنولد من وطأة صانت - يوف .

(١٨٣) السلسلة للتسمية « مقالات في النقد » ، ص ٢٠٩ .

(١٨٤) المسعر السابق ، ص ٣١٢ .

التشاؤمية ولم يجد قيمة إلا في آرائه الأدبية . والمقال عن شلى هو عرض تحليلي لكتاب « حياة » والذي كتبه بونن في مجلدين : إنه مهتم اهتماما شديدا لا بعمل شلى ولكن بسيرته وشخصيته . ولقد تنسّى أرنولد لمحاولة بونن أن يبرئ شلى من علاقته بهارييت : فقد كان عليه أن يلجأ إلى كلمات فرنسية مثل « بهيم » و « قنر » ليعبر عن رعبه من وسط شلى وعالمه^(١٨٥) . واعتبر « أفعال شلى » « غير عاقلة بالمرّة » : زيادة على ذلك أنهى دراسته بتكرار عبارته السابقة عن « الملك الجميل الأثيرى الذى يصفق بجناحيه المضيئتين فى الفراغ ولكن عبثا »^(١٨٦) . ومن الصعب أن نتبين كيف استطاع أرنولد - بمصطلحاته - أن يدافع عن مثل هذه الثنائية العامة بتصوير حياة شلى وشعره ، وفلسفته الأخلاقية ، لكن أرنولد مات قبل أن يكتب المقال عن عمل شلى والذي كان قد اعتزم أن يكتبه .

والمقال عن تولستوى (١٨٨٧) هو البحث الوحيد النقدي الذى كتبه أرنولد عن أحد الروائيين . والمقال يبين اليوم مخيبا للأمال لأنه مجرد ريبورتاج صحفى ، مجرد سرد لحبكة رواية « أنا كارنينا » وشخصها وتخطيطات تولستوى الأولى للردة الدينية والتي قرأها أرنولد فى ترجمة فرنسية . إن تولستوى قوى . والمقال برمته يجب الحكم عليه تاريخيا على أنه مثال على (فضول) أرنولد بالنسبة لما كان آنذاك أدبا جديدا^(١٨٧) . ويجب النظر إليه أيضا على أنه صدر من استنكار أرنولد للرواية الواقعية الفرنسية . والتقابل بين « المارّة والقسوة والفجور » الفرنسية كما يجرى تصويرها فى رواية « السيدة بوفارى » والنزعة الأخلاقية النقية الشاملة عند تولستوى هى دائما فى بال أرنولد .

غير أن يقين أرنولد الذى وجده على نحو جديد وسلطته قد جرى التعبير عنهما بجرأة وبشكل يظل فى الذاكرة فى سلسلة مقالات مخصصة للشعراء الرومانسيين الانجليز وكذلك المقدمات لاختاراته من وردزورث (١٨٧٩) وبايرون (١٨٨١) والمختارات من جراى وكيثس فى كتابات همفري وورد « الشعراء الانجليز » (١٨٨٠) . والتمجيد الفعلى للشعراء الرومانسيين قد استقر بشكل كبير فى عقل أرنولد : ولقد

(١٨٥) المصدر السابق ، ص ٢٢٧ .

(١٨٦) المصدر السابق ، وهو مكرر من المقال عن بايرون ، المصدر السابق ، ص ٢٢٤ .

(١٨٧) واضح أن الأدب الروسى كان جديدا جدا بالنسبة له فلقد قال بعد مرور خمسين عاما على وفاة

بوشكين ليس لدى الروس شاعر عظيم بعد (السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ٢٥٧) .

جرى التعبير عن هذا جبهة في مقاله عن هاينى^(١٨٨) ، لكن جرى بحثه بالكامل في المقالات الأسبق . وهذا معروف تماما فلا يحتاج إلى تلخيص موجز جدا على الأخصى : إن وردزورث ومن بعده بايرون هما أعظم شاعرين في العصر ؛ وكيثس - الذى لا يصل إلى الكمال التام - هو شاعر واعد كبير ، وإن شلى وكولردج أننى في المكانة دون شك .

وتفضيل أرنولد لوردزورث قد حظى بدفاع يدعو للإعجاب . وتظهر المختارات بالتفضيل لأنه منصب على وردزورث الرعوى الرائق لا على وردزورث المتأمل والصوفى . والاحتجاج ضد محاولة استخراج فلسفة للطبيعة وفلسفة للأخلاق من وردزورث يمكن الدفاع عنها دفاعاً حاراً إذا ما تذكر المرء رغبة أرنولد فى أن يستبعد فلسفة وردزورث (الشككية) . ولكن لا يجب على المرء أن ينسى أن أرنولد يعطى بالفعل من قيعة وردزورث بالنسبة للعنصر المعرفى فيه ، وبالنسبة « لبصيرته بحياة الأشياء »^(١٨٩) . وعلى أى حال فإن أرنولد لا يدرك تمامحدة الذهن العقلية وعمق شعر وردزورث والمبالغة فى « نزعة الاقليمية » ونقص التعلم من الكتب . ولقد قال لجون مورلى إن وردزورث كان « ريفيا سانجا »^(١٩٠) . ولام وردزورث على أنه لم يقرأ جوته^(١٩١) . غير أن وردزورث الذى لم يعرف الألمانية على الإطلاق أو عرف منها القليل جدا قد قرأ بالفعل رواية « فلهلم ميستر » و « عروس كورنثية » مترجمتين واستاء من « حساسية جوته للإنسانية »^(١٩٢) .

وتفضيل بايرون على أنه ثانى أكبر الشعراء هو تفضيل يصعب الدفاع عنه . لقد فهم أرنولد الحجج ضد فنية بايرون وعقليته وضرب أمثلة من « النزعة السلافية والمزاجية فى معظم إنتاج بايرون » . ولقد اعتبر « أكثر الأخطاء الصارخة عند بايرون كانسان - سوقية ، انفعالية - مماثلة لأخطاء العمومية ونقص الفن فى عمله كشاعر »^(١٩٣) . وخارج المقال موضع البحث يشير أرنولد حتى بشدة أكبر إلى البثرة العميقة لدى

(١٨٨) « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ١٢٦ ومابعدها ، ص ١٢٢ .

(١٨٩) « الوردزورثيات » ، بإشراف و . تايت (لندن ، ٨٨٨٧) ، ص ١٢٥ .

(١٩٠) انظر - ج . د . ويلسون « اسلى ستيفن وأرنولد » (كمبردج ، ١٩٢٩) ص ٢٤ - ٢٥ .

(١٩١) « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٢٦٢ .

(١٩٢) انظر : ماركهام ل . بيكوك : « الآراء النقدية لوليم وردزورث » (بلنمور ، ١٩٥٠) ص ٢٦٤ - ١٦٦ .

(١٩٣) (السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١٧٧ - ١٧٨ .

بايرون ، بذرة الفجاجة والعمومية ، بذرة الانفعالية والأنانية الوحشية «^(١٩٤) . وهو يندد باستمرار بعقليته ويقتبس قول جوته إن بايرون طفل عندما يتأمل «^(١٩٥) .

ويبدد بايرون في نظر أرنولد «نبيلاً انجليزيا عاديا من ضمن النبلاء العاديين في القرن التاسع عشر ، لديه ثقافة بسيطة وليست لديه أى أفكار » ولكن رغم كل هذه التحفظات فإن أرنولد يمجّد بايرون « باعتباره أكبر قوة طبيعية ، أكبر قوة أولية » في الشعر الانجليزى منذ شكسبير «^(١٩٦) . وإعجابه له دوافع سياسية أساسا : فبايرون عدو الرياء وعدو النزعة المادية المبتذلة ، وهو مقاتل في الحرب من أجل تحرير البشرية . ويشعر أرنولد بقوة أن بايرون هو أساسا مخلص بالرغم من كل ألامه المسرحية . وبينما يعترف بالنجاح التعس لدى بايرون في إبداع الشخصيات والأفعال وفي صياغة كليات فنية فإنه يعجب به أيضا كشاعر بسبب « قدرته العجيبة على التصور الحى لصانته مفردة ، لموقف مفرد »^(١٩٧) . وتظهر مختارات أرنولد بوضوح ما الذى أحبه فى بايرون : الفقرات الوصفية والقصصية ، التأملات البلاغية . لكن أى دفاع عن بايرون كشاعر يجب أن يقوم أساسا على عمله « دون جوان » و « رؤية الدينونة » . ولا يعطى أرنولد سوى لمحات بسيطة على الهجائيات ومن ثم لا يستطيع أن يطرح حجة مؤثرة عن أهمية بايرون كشاعر . وبايرون كما رسمه أرنولد لا يزال بايرون « الطفل هارولد »^(١٩٨) . بل وحتى « جياور »^(١٩٩) . وإن أسبقية جوته وتين والانشغالات هى فى نظره التى جعلت وجود تتابع مترابط : جوته - بايرون - هاينى وهو التيار الرئيسى للأدب الأوروبى ، والمقصود الاشكالى ضد تمجيد الفنية الشعرية وسط معاصيره . وكل هذا ساعد على تفسير رغبة أرنولد فى التحفظ إزاء سمعة بايرون باعتباره أكبر شخصية فى بواكير القرن التاسع عشر . لكن هذه الاعتبارات يصعب معها تبرير استهجان أرنولد للنسبى لكيتس وشلى وكولردج والذين هم اليوم

(١٩٤) المصدر السابق .

(١٩٥) يسى . أرنولد استخدام الاقتباس . لم يكن جوته يتحدث عن شعر بايرون وأجزائه التأملية بل عن حدس بايرون الوحشى بشأن مصائبه . فلوست . . انظر : أكرمان ، بإشراف هـ . هـ . هوبن (لينبرج ، ١٩٤٨) ، ص ١١١ : السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١٨٥ .

(١٩٦) « محاضرات ومقالات فى النقد » ص ١٢٢ .

(١٩٧) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١٦٩ .

(١٩٨) قصيدة بايرون وعنوانها بالكامل : « حبيج الطفل هارولد » كتبها بين ١٨٠٩ و ١٨١٨ (المترجم) .

(١٩٩) قصيدة بايرون وقد كتبها عام ١٨١٢ (المترجم) .

يبينون شعراء أكبر من بايرون . ويقف كيتس فى الذروة بين هؤلاء الشعراء فى نظر أرنولد . وأرنولد الذى له مظهر الاعتداد بالنفس لدى الانسان النبيل فى العصر الفكتورى تجاه الناس والعاطفة يأسى لرسائل فاني براون ، « تخلى هذه الرسائل عن كل كياسة ووقار » . وقدر أى فى هذا « شيئاً هجيناً وخسيساً لشابه تربيت تربية سيئة »^(٢٠٠) وفى الوقت نفسه يدرك أرنولد « عناصر ذات طابع عال » فى كيتس^(٢٠١) حتى أنها « من صوان وحديد »^(٢٠٢) و « نورانية » هى « فى ذاتها ملائمة للشخصية »^(٢٠٣) وهو يقر بأن عاطفة كيتس تجاه الجميل كانت « عاطفة عقلية وروحية »^(٢٠٤) . وهو يؤكد على أى حال « السحر الطبيعى » عند كيتس والذى يجعله فى مصاف شكسبير^(٢٠٥) . وهو فى رأى يؤكد الفكرة الذاهبة إلى أن كيتس لم يكن ناضجاً ومهياً « للتفسير الأخلاقى » . وهو يعجب بحق بالقصائد الغنائية العظيمة لما فيها من « كمال تام » ، لكنه لا يعتقد أن قصيدة « هيبرون » تشكل نجاحاً^(٢٠٦) . وكيتس رغم ما يُكنّ له أرنولد من إعجاب شديد يرى فيه كثيراً أنه مجرد شاعر واحد .

ويقال شلى النقد باعتباره إنساناً وليس ككاتب . ولكن توجد فقرات مبعثرة تتعلق بعمله . والقول إن القصائد الخاصة بشلى فى كتاب « الكنز الذهبى » الذى جمع قصائده بالجريف هى « متحف لأشكال فشله »^(٢٠٧) وهى تظهر نقصاً كاملاً فى التقدير حتى بالنسبة لأفضل ما كتبه شلى . وتفضيل الترجمات و« المقالات والرسائل المبتهجة » على الشعر يبدو محيراً . وربما يفترض المرء أن أرنولد كان يفكر أساساً فى « دفاع عن الشعر »^(٢٠٨) . وأرنولد غير عادل تماماً عندما يعقد تقابلاً بين اختيار شلى للموضوعات - الملكة ماب ، ساحرة أطلس - النبات الحساس - وبين ما كتبه بايرون

(٢٠٠) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١٠٣ .

(٢٠١) المصدر السابق ، ص ١٠٥ .

(٢٠٢) المصدر السابق ، ص ١١٢ .

(٢٠٣) المصدر السابق ، ص ١١٢ .

(٢٠٤) المصدر السابق ، ص ١١٥ .

(٢٠٥) المصدر السابق ، ص ١١٩ .

(٢٠٦) المصدر السابق ، ص ١٢٠ .

(٢٠٧) محاضرات ومقالات فى النقد ، ص ٢٤ .

(٢٠٨) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ١٦٥ .

عن جورج الثالث ، « لورد كاسبكر ياه ، دون ولنجتون ، سوذى » . لقد كتب شلى عن الأشخاص أنفسهم حتى على نحو أفضل ؛ وبايرون لديه خياله عن الشرق وتأهيتى ، على نحو غير حقيقى مثل أى شئ عند شلى ^(٢٠٩) . وعلى أى حال يجب أن يعترف المرء بأن أرنولد شعر بأصالة أن شلى أدنى فى تناوله للكلمات (أى القاموس الشعرى) ، بينما يعترف بالصفات الموسيقية (النثرية) فى شعره ^(٢١٠) ، وبينما يتقبل أرنولد ليبرالية بايرون فإنه نفر مما كتبه شلى عن « اللغو عن الطغاة والقسس » ^(٢١١) . وإن إهمال كواردج كشاعر أمر محير ؛ وعلى قدر ما أعرف فإن شعركواردج لم يرق أرنولد إطلاقا .

ومهما تكن كثرة عدم اتفاقنا مع تمجيد أرنولد للشعراء والعصور ، فإنه قد أنجز المهمة الرئيسية للنقد التطبيقي والتراث وإعادة ترتيب الماضى والتميز بين التيارات الكبرى منها والصغرى - . وقائمة الشعراء الانجليز قد ثبتها أرنولد لمدة طويلة فى المستقبل . غير أن دفاع أرنولد عن الروح النقدية ونظريته عن النقد مع تأكدها على التقدير الحقيقى وحتى مناقشته لفهوم الشعر (المحتود كما هو الحادث من جراء نزعة التعليمية) - هذه الأمور كلها كانت إسهاما كبيرا فى النقد الانجليزى . وإن أرنولد بمفرده انتشل النقد الانجليزى من الهوة الكثيبة التى اندفع فيها بعد العصر الرومانسى العظيم .

ومع أرنولد يمكننا أن نضم ناقدين هما والتر باجت ولسلى ستيفن اللذين بصفة عامة يشاركانه اهتماماته . ولما كانا أساسا من أصحاب النزعة التعليمية فى النظر وكانا محافظين فى النوق فإنه يمكن طرحهما مقابل الحركة الجمالية التى سوف نتناولها فيما بعد .

(٢٠٩) المصدر السابق ، ص ١٩٦ .

(٢١٠) « محاضرات ومقالات فى النقد » ، ص ٢٤ فى الملاحظات فى الهامش أسفل الصفحة .

(٢١١) السلسلة الثانية « مقالات فى النقد » ، ص ٢٤٦ .

I quote the early writings from the still incomplete new edition of *The Complete Prose Works of Matthew Arnold*, ed. R. H. Super, Ann Arbor, Mich., 1960- : Vol., 1, *On the Classical Tradition* (1960), as S, I, and Vol., 3 , *Lectures and Essays in Criticism* (1962), as S,

3. The edition contains valuable textual and explanatory notes.

The Later writings I quote from the old Macmillan editions : *Mixed Essays : Irish Essays* (London, 1894), as *Mix.* *Discourses in America* (London, 1885), as *Dis. A.* and the second series of *Essays in Criticism* (London, 1888), as *2 E*. Scattered essays in Edward J. O'Brien, ed., *Essays in Criticism : Thrid Series*, Borton, 1970; Kenneth Allott, ed., *Five Uncollected Essays*, Liverpool, 1953' Fraser Neiman, ed.m *Essays , Letters, and Reviews*, Cambridge, Mass., 1960. *Letters of an Old Play goer*, ed. Brander Matthews, exist in a small edition, New York , 1919. It is worth looking at Arnold's anthologies of wordsworth and Byron (London 1879, 1881) .

There is an unsatisfactory collection of Arnold's *Letters, 1848-1888*, ed. G. W. E. Russell, 2 vols. London, 1895. The most important find since then is *The Letters of Matthuew Arnold to Arthur Hugh Clough*. ed. Howard F. Lowry (London, 1932), quoted as Lowry. The correspondence with Sainte-Beuve has to be pieced together from . L. Bonnerot, *Matthuew Arnold* (Paris, 1947), appendix, pp. 517-39; A. F. Powell, " Sainte-Beuve and Matthew Arnold, " *French Quarterly*, 3 (1921), 151-55' and Arnold Whitridge, " Matthew Arnold and Sinte-Beuve, " *PMLA*, 52(1938), 303-13.

The Note-books of Matthew Arnold, ed. Howard F. Lowry, Karl Young, and Waldo H. Dunn(Oxford, 1952) is a disappointing com-

monplace book of interest largely to the student of the sources of some of Arnold's favorite quotations.

Of books on Arnold ; G. *Sainstsbury's Matthew Arnold* (Edinburgh, 1899), Lionel Trilling's *Matthew Arnold* (New York, 1939, new ed. 1949) and L. Bonnerot, *Matthew Arnold, poète : Essai de biographie psychologique* (Paris, 1947' 585 pp., excellent bibliography) are most rewarding for teh student of criticism. Stuart P. Sherman, *Matthew Arnold, How to Know Him* (New Tork, 1917), is negligible. Frederic E. Faverty, *Matthew Arnold: The Ethnologist* (Evanston, Ill., 1951) studies his race theories , and E. K. Brown *Matthew Arnold ; A Study in Conflict* (Chicago,1948), pursues the theme of the conflict between disinterestedness and practical interests. Paul Furrer, *Der Einfluss Sainte-Beuve's auf die Kritik Matthew Arnold's* , is a small, mediocre Zurich diss. (1920). John Dover Wilson, *Leslie Stephen and Mathew Arnold as Critics of Wordsworth* (Cambridges, 1939), is a lecture defending Stephen. John S. Eels, Jr., *The Touchstones of Matthew Arnold* (New York , 1955 is an) elaborate analysis of the eleven passages selected by Arnold.

Three recent books discuss Arnold and Romanticism : William A. Jamion, *Arnold and the Romantics*, Copenhagen, 1958;D. J. James, *Matthew Arnold and the Decline of English Romanticism*, Oxford, 1961(sharply critical from a point of view which could be called visionary Christianity); and Leon Gottfried, *Matthew Arnold and the Romantics*, London, 1963(greatly superior to Jamison).

F. J .W . Harding, *Matthew Arnold the Critic and France*, Geneva, 1964(not used) .

Of the many articles the following offer some interest:

A.Ĉ. Bradley, " Shelley and Arnold's Critique of his Poetry, " *A Miscellany* (London, 1929) , pp. 139-62.

E. K. Brown , " Mathew Arnold and the Elizabethans, " *University of Toronto Quarterly*, 1 (1932) , 333- 51.

Robert H. Donovan, " The Method of Arnold's *Essays in Criticism*," in *PMLA*, 71 (1956), 922-31

T.S. Eliot , " Arnold and -Pater, " in *Selected Essays* (London, 1932), pp. 379-91

T.S . Eliot, " Matthew Arnold, " a chapter in *The Use of Poetry and the Use of Criticism* (London, 1933) , pp. 103-20 . Important.

Oliver Elton. a chapter in *A Survey of English Literature, 1830-1880* (2 vols . London, 1920), 1, 254-78.

Walther Fischer, " Matthew Arnold und Deutschland, " in *German-isch-romanische Monatsschrift*, new series, 4 (1954), 119-37.

H. W . Garrod, " Matthew Arnold as Critic, " in *Poetry and the Criticism of Life* (Oxford, 1931) , pp. 67-84.

H . J. C. Grierson, " Lord Byron, : Arnold and Swinburne, " in *The Background of English Literature* (London, 1934) , pp. 68-114.

Walter J. Hipple, Jr., " Matthew Arnold Dialectician, " *University of Toronto Quarterly*, 32 (1962), 1 - 26.

John Holloway. " Matthew Arnold and the Modern Dilemma, " in *Essays in Criticism*, 1, 1951), 1- 16

John. V. Kelleher, " Matthew Arnold and the Celtic Revival, in *Perspectives of Criticism*, ed. Harry Levin (Cambridge, Mass., 1950), pp. 197-221.

F.R. Leavis, " Matthew Arnold" . in *The Importance of Scrutiny*, ed. E. Bently (New York , 1948), pp. 88-98. Originally as " Arnold as a Critic, " in *Scrutiny* , 7 (1938), 319-32. Excellent.

J.B. Orrick, " Matthew Arnold and Goethe, " in *Publications of the English Goethe Soceiety* , new series, 4, London, 1238.

T.S. Omond, " Arnold and Homer, " *Essays and Studies by Members of the English Association*, 3 (1912) , 71-91. Slight.

David Perkins, " Arnold and the Function of Literature, " *ELH*, 18 (1951) , 287-309

Sir Walter Raleigh, in *Some Authors* (Oxford, 1923), pp. 300-10.

R.H. Super, " Arnold's Oxford Lectres on Poetry, " in *Modern Language Notes*, 70 (1955), 581-84.

A . C. Swinburne, " Wordsworth and Byron, " in *Miscellanies* (London, 1886), pp. 63-156.

Geoffrey Tillotson, " Matthew Arnold" The Critic and the Advocate" and " Matthew Arnold and Eighteenth Century Poetry, " both in *Criticism and the Nineteenth Century* (London, 1951) , pp. 42-46, 61-91

Helen C. White, " Matthew Arnold and Goethe, " *PMLA*, 36 (1921), 436- 53.

والتر باجت

(١٨٧٧ - ١٨٢٦)

كان باجت يسمى قاضيا عدلا ، « كان واحدا من أعذب وأنشط الكتاب الفكتوريين المهملين »^(١) . ومنذ حوالي عشرين عاما اقترحت أطروحة دار حولها جدل شديد^(٢) . على أنه ناقد هام تتبأ بالنزعة الانسانية الجديدة الأمريكية . ولكن يبدو أن باجت غير مهم بالمرة اليوم وإن كان عاقلا وممثلا ودالا على عرض بقدر كاف مما يستحق بعض الانتباه . وعنده أن مركز الأدب قد شغلته العبقريات العادية الكبرى ، « الفنانون المصورون أصحاب الطبيعة الانسانية الجوهرية »^(٣) . مثل شكسبير وسكوت . وشكسبير هو إنسان كلّي ينقل « انطبعا عاما بالسكينة الشاملة والرصانة »^(٤) . لقد كانت لدى سكوت بصيرة وطيدة ، « معافاة صحية فريدة » ، « تخيل محافظ » ، وكان موضعه الرئيسي هو « التركيب » أو « البنية » - تموج وتنوع التركيب للمجتمع البشرى ولديه معرفة دقيقة بالاقتصاد (السياسي - مديح شديد من محرر مجلة (الإيكونومست) ؛ وسكوت يعرف أن العالم ليس عالم عدالة حقة وأنه ليس عالما لا يعبأ به أحد « وقد هجره الرب »^(٥) . وباجت يرى أشكال فشل سكوت ومحدودياته : النظرية العاطفية المفرطة للمرأة ، النقص عنده بالنسبة للبحث والتنقيب ، العقل التجريدي ، عدم اكترائه بالحدود القصوى الأعماق للنفس . ولكن حتى هذه النواقص هي فضائل بشكل متناقض ظاهريا . وفي الياسة واللاهوت يثنى باجت على « الغباء » ، الابتسار الذي لدى بيرك أو الجهل عند الأسقف بلتر ، وهما في نظره أستاذان عقليان . ويرى باجت - على سبيل المثال - القبول القومي لشعر كوبر في تخطيطات مايفضله الشعب الانجليزي بالفعل « ، السعادة المنزلية البليدة مع تناول الشاي بشكل ثابت جامد »^(٦) .

وبالمقارنة مع هؤلاء المؤلفين « العاديين » نجد أن المؤلفين الآخرين يبدون لباجت متمركزين في نواتهم وغير متماثلين ، ويكنز « قد انقاد إلى الخطأ بنوع من عبادة

(١) أوليفر التون . « مسح للأدب الانجليزي ، ١٨٢٠ - ١٨٨٠ (مجلدان ، لندن ، ١٩٢٠) (المجلد الأول ص ١٠٤ .

(٢) وليم أرفين . « والتر باجت » ، لندن ، ١٩٣٩ .

(٣) « دراسات أدبية » بإشراف ريتشارد هولت هوتون (ثلاثة مجلدات ، نيويورك ، ١٩٠٥) (المجلد الثاني ، ص ١٥٠ .

(٤) « دراسات أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٨٥ .

(٥) « دراسات أدبية » ، المجلد الثاني ، ص ١١٣ ، ص ٩٧ ، ص ٨٩ ، ص ١٠٥ .

(٦) « دراسات أدبية » ، المجلد الأول ، ص ١٢٦ ، ص ١٢٥ .

الواقع على نحو سابق على الفنان رفائيل » : لقد أعطانا شخصوا كاريكاتورية بدلا من الناس . « إنكم لا تستطيعون أكثر من هذا أن تتخيلوا سام وإر أو مارك تايلي أو أرتفل بوجر^(٧) . على أنهم موجودون حقا على نحو أفضل مما لو تخيلتم بطة تتكلم أو دبا يكتب^(٨) . وأناسه الفقراء » قد تمسكوا بقرهم بشكل وثيق . « هناك نغمة اعتراض على التكوين الضروري للمجتمع البشرى » وهذه النغمة لا ترضى الناقد المنتمى لحزب المحافظين . وهو يفضل ثاكري بسبب « واقعيته الشديدة والمتواضعة » ، لكنه يعترض أيضا على أن ثاكري « يفكر كثيرا جدا في عدم المساواة الاجتماعية » والفروق ، ولكنه في كتاباته « كان قاسيا جدا على هؤلاء الذين أظهرها أنهم كانوا يفكرون كثيرا أيضا^(٩) ، وكانت قسوته على نحو أوقع وأكثر انحطاطا . وباجت يصنف لورانس سترن مع ثاكري بسبب ما عنده من شفقة وإنسانية ، لكنه مستاء من غرابة سترن : « فكاهته العتيقة ، البذاءة ، والنقص المطبق في الشكل والنظام » . ولما كان باجت قد قال إن « القانون الأمر لفن الكتابة هو أن الكتاب يجب أن يأتى مستقيما » و « إن التمرکز ليس بالموضوع الملائم للفن الأدبي » فإنه لابد أن ينتهى إلى أن « تريسترام شاندى » هى مثال على « الفن الإقليمي المحلى الهمجى » : « وهذا عبق مجتمع متدن^(١٠) .

وتسامح باجت بالنسبة لانحرافات الرجل المثالى المتمركز الذات يتنوع فى المقالات المختلفة . وبشكل وبود يتناول كولردج بتعاطف باعتباره حالما ساحرا « لم يلتقط على الإطلاق فكرة الواقع وما هو حقيقى^(١١) . ويحظى كلف بالإعجاب بسبب نضالاته مع دين غير محدد ، وقد دافع عن شعره باعتباره « شعرا عقليا » لاستجابة محدودة ولكن مع وجود قيمة أصيلة^(١٢) . ومن جهة أخرى يندد ببرنجيه باعتباره إنسانا ديمقراطيا

(٧) شخصيات عثر بيكنز (المترجم) .

(٨) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ١٠١ ، ص ١٤٢ ، ص ١٦٠ .

(٩) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٣١٦ ، ص ٣٢٣ .

(١٠) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٨٥ ، ص ٢٩٥ ، ص ٣٠٣ ، ص ٢٠٤ .

(١١) « دراسات أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٥ .

(١٢) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٧٧ .

شكاكاً معتدلاً لاشعبياً يبدو لباجت بصفة خاصة فرنسياً فى محدودياته . وهو تنقصه « الخلفية الفكرية » . وليس لديه أى رجوع إلى « التخيل النبيل القوى » ، « المادة الصلبة » (١٢) .
التي يبرع فيها الانجليز .

ومما يدعو للدهشة - مع احتمال وجود عدم تناسق - أن هناك تظهر أمور يتجاوز باجت عندها ذلك المثال المبتذل نوعاً ما للفن العادى . وهو على نحو متقطع اعتنق المفاهيم الرومانسية عن التخيل والطبيعة : ويبدو هذا أساساً من هازلت الذى يعجب به إيماء إعجاب والذى لابد أن أسلوبه ومنهجه قد أثراً فيه (١٤) . إن التخيل « يهتك أسرار الكون ويشرح الطبيعة ويكشف ما فوق الطبيعة » (١٥) . إن التخيل « ملكة لمآحة » ، تحب الأضداد والتقابلات . وباجت يقول مردداً بعنامة صيغة كولاردج إن تخيل شكسبير « يبدو أنه يظهر أضداد الأشياء » (١٦) . ولا يري باجت أى بديهة دالة على أى اختلاف بين التخيل والخيال ، لكنه يعزو للخيال دوراً ثانوياً من الأطناب والزخرفة (١٧) . ويمثل وردزورث وشلى مملكة التخيل هذه والتي هى بالنسبة لباجت مملكة نروة الشعر فى أقصى صفاته . وهو يلوم جفرى لاستبعاد تصوف وردزورث . وأعمال وردزورث هى أناجيل الحياة العقلية ، « بسبب وجهة النظر الصوفية الفائقة المخيمة للطبيعة » (١٨) . ورغم أن باجت يستهجن سياسة شلى وديانته فإنه يصنغه مع وردزورث بسبب ما عنده من كلاسيكية ، ما عنده من تخيل خالص : توقان مجرد بسيط للامشروط . وهو يتناوله بتعاطف حتى كشخص : إن مزاجه الضاغط « يمر عبر الشر ، لكنه يحتفظ بنقاته » .

(١٢) المصدر السابق ، ص ٨٠ ، ص ٥٧ .

(١٤) لقد تشاجر باجت مع هـ . س . روينسون « لقوله إن هازلت كان كاتباً أعظم بكثير من تشارلز لامب - وهو رأى غير صار لا يزال أتمسك به » . « دراسات أدبية » ، المجلد الثالث ، ص ٢٥٠ (ويشير باجت إلى ما لدى هازلت « من تعصب العقل ») « دراسات أدبية » ، المجلد الأول ، ص ١١ (ويقتبس منه كثيراً)
(١٥) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٥٦ ، ص ٥٩ ، ص ٨٠ .

(١٦) المصدر السابق ، ص ١٨٤ .

(١٧) « دراسات أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٢٩٧ ، ص ٢٩١ - ٢٩٢ .

(١٨) المصدر السابق ، ص ١٧٢ .

(١٩) المصدر السابق ، ص ٣٣ ، ص ١٣٠ .

ويُطرح كيتس مقابل شلى باعتباره شاعرا رومانسيا زخرفيا خياليا . لقد اعتاد كيتس « أن يجعل لسانه يتدفق بوابل » ، « لكى يستمتع فى كل شئ بعظمة الأريج البارد لخمرة بوربو الفرنسية الحمراء الشهية » ، بينما شلى هو « سكير يجرع الماء »^(٢٠) . ومما يدعو للدهشة ويجوز شديد أنه وجد أن « كولردج تنقصه عبادة الطبيعة الرومانسية الحقّة : وهو - بعد الجملة الموجزة بطريقة وردزورث « محروم تماما من أى إبرك للجمال فى المنظر الطبيعى أو الطبيعة »^(٢١) . وباجت - بجور مماثل - يندد بالكسندر بوب باعتباره « شاعر الحياة العصرية حسب الموضة » والذى « ليست لديه أى مرجعية مهما تكن لأشكال الجمال فى الكون المادى » . « إن شعر بوب (إن كان هذا شعرا) سيكون شعرا حقا تماما إذا كانت كل الشجرات صفراء وكل الأعشاب حمراء بلون اللحم »^(٢٢) .

وفى أكبر مقالات باجت الأدبية طموحا « وردزورث ، تنيسون ، براوننج ، أو الفن الخالص والفن الزخرفى وفن الزخرفة البشعة فى الشعر الانجليزى » (١٨٦٤) يتطور هذ الطابع بالتفصيل . إن وردزورث الكلاسيكى التخليى الخالص يوضع مقابل تنيسون الرومانسى الخيالى الزخرفى ومقابل براوننج صاحب نزعة العصور الوسطى الواقعى وصاحب فن الزخرفة البشعة . وكيتس يوضع فى مجموعة مع تنيسون ، ويوضع شلى فى مجموعة وردزورث . ويرد ملتون فى الخطاطية باعتباره جَماع المادة الكلاسيكية البسيطة والصورة المجازية المسرفة المنمقة^(٢٣) . وتفاصيل عملية التشخيص تبدو فى الغالب مشكوكا فيها : فنزعة العصور الوسطى عند براوننج يجرى المغالاة فيها لصالح الأطروحة - فواضح أنها لاتعنى سوى الواقعية الدقيقة فى عصرها قبل رفائيل وواضح أن مصطلح « الكلاسيكى » ينطبق على وردزورث وشلى بمعنى فريد خاص جدا حتى يلقى قبولا . والاستمرارية التاريخية من وردزورث إلى تنيسون ، من شلى إلى براوننج يجرى تجاهلها . لكن لعبة المتقابلات بين الشعراء الثلاثة تسمح بطرح أشد اقتراحات باجت أهمية : « إننا نريد كلمة (الأدبيات) الصالحة لأن توضع فى كتاب » ، مقابل « التصويرية » ، أى « الملائمة لأن توضع فى صورة » . وكلمة « الأدبيات » تعنى

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٨٢ ، ص ٢٩٩ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٣١ .

(٢٢) المصدر السابق ، ص ١٢٤ ص ١٢٨ .

(٢٣) « دراسات أدبية » ، المجلد الثانى ، ص ٢٠١ .

(٢٤) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ ، ص ٢٣١ ، ص ٢٣٢ ، ص ٢٣٣ .

« ذلك المركب الكامل في مادة الأدب الذي يلائم (فن) الأدب » ؛ إنها تعنى « الشكل النمطى ، الفكرة القابلة للتذكر » . « إن وظيفة الشاعر هى مع الأنماط ، وتلك الأنماط تتعكس فى الواقع » . « يجب على الشاعر أن يجد فى ذلك الواقع الانسان صاحب (الأدبيات) ، المنظر المتصف (بالأدبيات) والذي تميل الطبيعة إليه ، والتي ستعيش فى صفحته »^(٢٤) . وباجت على دراية تامة بالعراققة القديمة لفكرته : إنه يرجع إلى الجدال بين شيلر وجوته حول الحيوية النباتية . إن النبات الرمزي هو النمط و « جوته كان على حق فى البحث عن هذا فى الواقع والطبيعة : وكان شيلر على حق عندما قال إنه (فكرة) » . وفى الشعر الحديث فإن هذا « النمط » هو الشاعر نفسه . وبطبيعة الحال فإن الشاعر « لا يصف نفسه (باعتباره) نفسه : إن السيرة الذاتية ليست موضوعه : إنه يأخذ نفسه على أنها عينة دالة على الطبيعة الانسانية ... وهو يأخذ هذا من أحواله على أنها أشد الخصائص : على أنها أكبر عملية تنميط للأحوال المؤكدة لأناس معينين أو أحوال معينة لكل الناس » . إن الشعراء يصفون « ما هو متعلق بالجنس العام وليس ما هو خاص وفردى »^(٢٥) .

وباجت فى سياق مختلف يصل إلى هذا الشعر الشخصى لكنه النمطى من خلال تاريخ الأجناس الأدبية . « إن الشعر يبدأ فى اللاشخصية . إن هو ميروس هو صوت » . والفن الدرامى - والدراما اليونانية بصفة خاصة - هو تحول إلى الشعر الغنائى الذى يعبر عن حالة واحدة ، عن شعور مفرد واحد ، يعبر عن اشتياق معزول فى الطبيعة الانسانية . إنه لا يتناول الإنسان ككل ، بل يتناول الإنسان العينة . والشعراء الغنائيون لا يجب أن نحكم عليهم أدبيا انطلاقاً من غنائياتهم ، لأن هذه الغنائيات هى « أقوال » (إن ما أقترحه يسمى فى الألمانية الكيان الغنائى) . لكن الشاعر الحديث ليس ملحمياً وليس درامياً وليس غنائياً بالمعنى القديم إنه « تصوير - ذاتى » : إنه يصور عقله مشاهداً على أنه كل . والشعر الأثنائى « الحديث ، شعر وردزورث أو شلى أو بايرون هو بالفعل « مقتترن باللمحة »^(٢٦) . نظراً لأنه مهتم بتصوير شخصى واحد ، بطل واحد ، بمثل ما فعل هوميروس مع أخيل أو فرجيل مع إنياس . وباجت يعود إلى صورة الشاعر أو شخصية الشاعر فى كل مقالاته ولكنه

(٢٥) المصدر السابق ، ص ٣٣٢ ، ص ٣٣٦ .

(٢٦) « دراسات أدبية » ، المجلد الأول ، ص ٢٢ ، ص ٢٣ ، ص ٢٤ .

يعود إلى الشخصية الممتلئة الكلية - لأن « الفن لا يستطيع أن يتعامل إلا مع الكلى » ، مع الفكرة، مع النعطي ، والممثل لغيره^(٢٧) . وفى التطبيق يعنى هذا غالبا النمط القومى المتوسط : بيرنجيه أو كوبر ، وكل واحد منهما لا يعبر عن ذروة إمكانيات أمته ؛ أو إنه يعنى الإنسان الكلى الذى يمثل شكسبير . وفى مقال عن « شكسبير - الإنسان » (١٨٥٢) يدافع باجت عن وجهة النظر التى تذهب إلى أن الشخصية يجب أن تنساب من خلال الكتابات حتى حيث لا تتوفر لدينا بدائه عن السيرة الشخصية. « إن الشخص الذى لا يعرف شيئا عن أحد المؤلفين والذى قرأ له لن يعرف الكثير عن المؤلف الذى قد رآه » . وهو يقتبس وصف الأرنبة الوحشية التى قرأت من « فينوس وأونيس » (الأبيات ٦٧٩ - ٧٠٨) وهو يعلق : « وبهذه المناسبة من العيب أن نقول إننا (لا) نعرف شيئا عن الإنسان الذى كتب ذلك : إننا نعرف أنه كان وراء الأرنبة البرية . ومن العيب أن نزع أن مجرد التخيل سوف يخبره أن الأرنبة البرية مقضى عليها أن تجرى وراء قطع الأغنام أو أن فعلها ذلك يريك رائحة كلاب الصيد » . ويوضع شكسبير مقابل سكوت الذى لديه « تنظيم » أكثر محدودية للغاية ؛ ومع جوته الذى يبدو لباجت « دائما رجلا نائيا متباعدة عن الحياة » . إن جوته يتوجه إلى كل منظر « يتحفظ وكفريب . إنه يتوجه إلى هناك (لكى يعيش التجربة) » . وشكسبير لم يكن فحسب « مع الناس » ، بل كان أيضا من الناس » ، كان إنسانا كليا ، لكن كان أيضا إنسان الناس . ورغم أن باجت لم يتبين شيئا من كآبة شكسبير الشديدة فإن « بصيرته بالحياة التأملية للناس » وتصويره العام هو تصوير فكتورى مريك : « الإنسان الجوهري » ، « قاض يحكم ولكن على الكلاب » (إنسان رياضى فى العراء) ، إنه وطنى يستثير العامة الخ^(٢٨) . إن باجت قلق جدا مما هو شاذ: إنه يندد حتى بفالسٹاف باعتباره تصورا خاطئا فنيا . وهو يتشكى من هاملت كطبيعة منقسمة والذى يبدو له موضوعا متدنيا للفن^(٢٩) .

إن أطروحة باجت المحورية عن الشخصية فى الكتابة قد تكون على حق ، ولكن فى الممارسة هو عاجز عن أن يرى فى شكسبير أكثر مما يبحث عنه : المثل الاجتماعية والظلفية فى عصره . إن نوق باجت محدود ، وهو مشغول من قبل

(٢٧) دراسات أدبية ، المجلد الثانى ، ص ٦١ .

(٢٨) دراسات أدبية ، المجلد لأول ، ص ٢٨ ، ص ٤٢ - ٤٣ ، ص ٤٨ ، ص ٥٤ ، ص ٥٥ ، ص

٦٤ ، ص ٧٣ ، ص ٨٦ .

(٢٩) « دراسات أدبية » المجلد الثانى ، ص ١٤٩ ، ص ٣٦٤ - ٣٦٥ .

إن نوق باجت محدود ، وهو مشغول من قبل بما هو عادى ، وهو لا يثق بكل شئ مركزى ، حتى بالنسبة للمانية المبتذلة بالمعنى الذى عند أرنولد . ولكن باجت فى النظرية يمس أطروحة هامة : « النمط » الذى شغل فى الوقت نفسه تقريبا انتباه تين فى فرنسا ودوبروايويوف فى روسيا . لقد أعطاه انعطافا أصيلا مع مفهوم الشعر « الألمانى » ، التصويرى ، الذاتى ، لكنه شعر تمثيلى معبر عن الآخرين .

المصادر والمراجع

Bagehot's essays are quoted from *Literary Studies*, ed.

Richard Holt Hutton (3 vols . New York, 1905), as *Ls*.

There is an able monograph by William Irvine, *Walter Bagehot*, London, 1939.

Norman St. John-Stevan, *Walter Bagehot: A Study of His Life and*

Thought (Blommington, Ind., 1959), contains only a short perfunctory section on the critic (pp. 31 - 37).

لِسْلَى سَتِيفِن

(١٨٣٢ - ١٩٠٤)

لا يمكن لأى إنسان أن يشك فى التميز العام الذى يتصف به لسلى ستيفن فى حقول عديدة : لقد كان أول محرر لموسوعة « قاموس السيرة القومية » ، وقد ساهم هو وحده بكتابة ٢٧٨ بنداً فيها ؛ ولقد كتب خمسة مجلدات (جونسون ، بوب ، سوفيت ، جورج إليوت ، هوبز) فى سلسلة الأدباء الانجليز ؛ ولقد كان فيلسوف أخلاق عرض اللاأدرية والكتاب التطورى « علم فلسفة الأخلاق » (١٨٨٢) ؛ وأخيراً وهو أبرز شئ أنه كان مؤرخاً ثقافياً وقد وضع كتاباً هو « تاريخ الفكر الإنجليزى فى القرن الثامن عشر » (١٨٧٦) و« النفعيون العامون الانجليزى » (١٩٠٠) وهذا وضعه ضمن الأوائل بين العصبة المهمة من المؤرخين الثقافيين الفكتوريين : بكل ولكى وجون مورلى وفلينت وأدامسون ، هذا إذا ذكرنا عدداً قليلاً منهم وحسب . وبصرامة من وجهة نظر النقد الأدبى فإن وضع ستيفن وأهميته محاطان بالشك - فإن ديزموندماكولى فى محاضرة له عن لسلى ستيفن (١٩٢٧) أسماه « أقلّ النقاد البارزين تضلعاً فى علم الجمال » واشتكى من أنه « تنقصه قوة ترجمة الانفعالات التى استمدّها هو نفسه من الأدب ؛ ونادراً ما يحاول بل إنه لم يحاول أن يسجل أى استشارة^(١) » . والناقدة كيو . د . ليفس من جهة أخرى اعتبرت مثل هذا النقص مصدر قوة حيث أن النقد « ليس إفراطاً صوفياً فى السرور بل هو عملية ذكاء^(٢) » . وستيفن بالنسبة لها هو ناقد عظيم لالشئ سوى أنه أخلاقى راسخ ، إنه « ناقد كمبريدج » الحق ، ويفترض فيه أنه سلف روحى لزوجها . ونوويل ج . آنان فى كتابه الرائع عن ستيفن (١٩٥٢) حاول أن يقيم توازناً . لقد اعترض على محدوديات ستيفن لكنه لا يزال يزعم أنه هو « تلميذ أرنولد » وهو الذى « مقل بالنسبة للرواية الإنجليزية ما حاوله أرنولد بالنسبة للشعر^(٣) » .

والمقارنة مع أرنولد لا تصمد مع هذا التجربة . فستيفن لا يشاركه إيمانه بالنزعة الانسانية الكلاسيكية سواء كانت قديمة أو ذات صبغة من جوته . كما أنه لا ينشد الثقافة أو النقد أو فتح الأبواب لرياح القارة الأوروبية عن القصائد وهو لا يؤمن بمستقبل للشعر . وكما يظهر العرض التحليلى عن تين فإنه يشك فى قيمة الأنماط العرقية السلطية والتبوتونية واللاتينية البارزة فى نقد أرنولد . إنه لم يستخدم إطلاقاً المحطّات . وستيفن فى محاضرة عن أرنولد (١٨٩٢) يقول هو نفسه إن النمط

(١) دزموند ما كاورثى : « لسلى ستيفن » محاضرة لسلى ستيفن عام ١٩٢٧ كمبريدج ١٩٢٧ .

(٢) ليفس : « مجلة سرويتنى » ، العدد السابع ، ص ٤٠٤ - ٤١٥ .

(٣) آنان : « لسلى ستيفن » ، ص ٢٥٦ .

الثقافى عند أرنولد مختلف عن نعطه . « إذا ما كان مطلوباً من أرنولد أن يصدر حكماً عنى فيجب عليه - مهما يكن النعت الذى وصفته به - أن يقول عنى إنى من أتباع النزعة المادية المبتذلة ^(٤) . ومن المؤكد أن النزعة المادية المبتذلة تعنى هنا النزعة النفعية العامة الأساسية عند ستيفن والتى حاول بتطوير أن نوقحها مع النزعة التطورية الداروينية . وهى تعنى فى النقد الأدبى نزعة عقلية خالصة ونزعة أخلاقية . والمقال عن « فلسفة الأخلاق عند وردزورث » يبدأ بشكل مميز : « وراء كل شعر يقال أن هناك فلسفة كامنة . وبالأحرى يمكن القول إن كل شعر هو فلسفة » ^(٥) . ولقد سبق هو بنثر عبارة أو . أو . لفجوى القائلة « إن الأفكار فى الأدب هى أفكار فلسفية فى حالة مخفية » . ويدرس ستيفن الأدب لأنه « يمسك بعدد من العقائد فى حالة حلها » ^(٦) . وهو يحاول أن يستخرج من شعر وردزورث فلسفة أخلاق وهو يؤمن بثقة بأنها « ستقع تلقائياً فى نسق علمى للفكر » ^(٧)

وعلى أى حال فإن ستيفن على دراية تامة بالاختلاف بين البحث الفلسفى والقطعة الأدبية فن الأدب التخيلى . والمذهب الجمالى برمته يبدو له « إساءة طرح للحقيقة التى لا يمكن انكارها والقديمة جداً وهى أن عمل الشاعر هو تقديم أنماط على سبيل المثال وليس لإعطاء نظرية سيكولوجية مجردة » ^(٨) . على الشاعر أن يجسد فكرة فى الصورة المجازية العينية . « وعلى سبيل المثال فإن أخلاقيات جوته وشكسبير تبدو فى عرض لأشخاص من أنواع إياجو ومفيسستوفوليس » ^(٩) . « وإن نور النقد - أو على الأقل أحد أنواره - سيكون أن يترجم بمصطلحات عقلية ثقافية ما قاله الشاعر لنا عن طريق الأشخاص والأحداث . وعنوان أحد مقالات ستيفن هو « بوب فيلسوفا أخلاقيا » يمكن طرحه كمثال للدلالة على معظم مقالاته الأخرى . وبطبيعة الحال فإن ستيفن ليس قانعاً بهذا النور الخاص بالترجم : إنه يحكم ويرتب مؤلفيه وفق فلسفاتهم الأخلاقية الضمنية . والمعيار هو معيار الأخلاقيات الاجتماعية الدنيوية التى تعلمنا كيف ندرك القيمة الرائعة للرجولة والأمانة والمحبة الداخلية الخالصة » ^(١٠) . لكن لا يزال هناك

(٤) « دراسات عن كاتب سيره » ، المجلد الثانى ، ص ٧٩ .

(٥) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٠ .

(٦) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٢ .

(٧) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٦ .

(٨) « دراسات عن كاتب سيره » ، المجلد الثانى ، ص ٩٠ .

(٩) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ١٨٧ .

(١٠) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ١٥٩ .

شعور بالشر وشعور بعقم الإنسان ووجود سر من حوله . وإن شكسبير ووردزورث وجورج إليوت وسكوت يلبون هذه المقتضيات . ومن بين كل الكتاب يروق دكتور جونسون لستيفن بشكل كبير بنزعة الأخلاقية وشعوره بالمصير الشخصي . وعلى مستوى أدنى يوجد أصحاب النزعة الأخلاقية الطيبة مثل بوب وفيلدنغ والذين لهم محدودياتهم . « نادرا ما نتصل بالإنسان كما يبدو في حضور اللامتناهى » (١١) ، وحينئذ نجد الكتاب الذين يسميهم ستيفن الرجال المرورين العظام المرضى مثل سوفت والتساء المحتجآت الضالعات من أمثال شارلوت برونتي والساخرين بشدة مثل بلزاك والمثاليين الضبابيين مثل شلى والمهرجين غير المخلصين مثل سترن .

ومما لا شك فيه أن هذا نقد أخلاقى ، لكنه نقد أدبى لأنه معنى (بعالم) الشاعر ويشخصه وأحداثه وهى تؤثر فى الشخص وياقيمة الأدبية للكتب لأن ستيفن مقتنع بالهوية الأساسية بين القيمة الخلقية والقيمة الجمالية . « إن نزوة الشعر يجب أن تكون تلك التى لاتعبر عن أغنى طبيعة فحسب بل تعبر أيضا عن أصح طبيعة » . وه الشعور القوى يظهر اتجاها مرضيا ومن ثم فهو مدمر للملكة الشعرية . « وهو يؤكد أن » القوة التى يستحوذ بها الإنسان ويتمثل عقيدة أخلاقية عميقة هى اختبار للدرجة التى يملك بها شرطا جوهريا واحدا من الامتياز الشعرى الأرقى » (١٢) ، ومع محدودية هذا التصور فإن ستيفن يحلل سيكولوجية الشخص والأخلاقيات الضمنية للروائيين الانجليز الرئيسيين من ديقو إلى ستيفنسون . وهو يطبق الإجراء نفسه على كتاب الدراما من أمثال شكسبير أو ما سنجر (١٣) ، إلى الشعراء من أمثال بوب أو جراى أو شيللى وعلى كتاب المقالات من أمثال دى كوينسى أو هازلت . ونقد الكتب يتحول بشكل طبيعى تماما إلى السيرة وإلى الحكم على الرجل يدل الحكم على العمل ، فإن ستيفن لا يؤمن بالفرقة بين الأمرين . وهو يستطيع أن يقول « إن الفن الشامل للنقد قائم فى تعلم كيف تعرف الكائن البشرى الذى ينكشف لنا جزئيا فى كلماته المنطوقة أو المكتوبة » (١٤) ، وهو يستطيع أن يوحد دراسة حياة شارلوت برونتي مع دراسة

(١١) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ١٧٢ .

(١٢) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٤ - ٢٥٥ .

(١٣) فيليب ما سنجر (١٥٨٢ - ١٦٤٠) كاتب مسرحى إنجليزى له « الشهيدة المنزلاء » (١٦٢٠)

(المترجم) .

(١٤) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ٢ .

رواياتها^(١٥) ، ويستطيع أن يندمج في ألغاز خرقاء عن (إخلاص) الكسندر بوب نظرا لأنه يعجب به كمفكر أخلاقي ولا يزال عليه أن يتقبل البديهة التي جمعها إلوين - القائلة « إنه مستقر على أشد موازين التقويم عجا »^(١٦) .

ورغم أن لدى ستيفن النقاط أصيل للفلسفة التجريبية البريطانية فإنه ينأى عن تحليل المتيافيزيقا أو الأنطولوجيا أى علم الوجود أو حتى مبحث المعرفة عند الكتاب الذين يدرسهم . وهو يستبعد (تصوف) وردزورث ويسخر من فلسفة كولردج ، ويتناول النزعة الحسية عند شلى بطريقة جوبوين^(١٧) والمثالية الأفلاطونية عنده على أنهما مجرد كلام فارغ رومانسى . كما أننا - بطبيعة الحال - لا نحصل على أى تحليل للتقنية أو اللغة أو التركيب سواء فى الشعر أو فى الرواية . وهو يدرك بالفعل - فى بعض الأحيان - أن « المزايا الفنية للشكل يصعب فصلها عن مزايا المادة »^(١٨) ، لكنه عادة « يترك مثل هذه النقاط للنقاد الذين لديهم تصور أجمل والذين يباهون على نحو أكبر بالمسائل العالية »^(١٩) . والمقال عن سترن ليس فيه شيء مهما يكن ليقوله عن « تريسترام شاندى » كرواية - عن محاكاتها التهمكية كشكل روائى ، تناولها للزمن الخ . والمقالات عن شلى وكولردج تتهرب من مناقشة أى شئ عن الشعر . وعندما يزكى ستيفن التوجه إلى الدين فى (نيكيايد)^(٢٠) وهو يقتبس من آراء الآخرين فإنه يحجم بعناية فائقة عن التصديق على مآلديهم من مديح . وهناك تعليقات عرضية عن أحابيل ديفو لبث المصادقية^(٢١) أو صعوبات ريتشاردسون مع شكل المراسلات القصصية^(٢٢) . أو الشعر المرسل النثرى عند ماسنجر^(٢٣) . وهى تعليقات نادرة حتى أن النتيجة التى خلص إليها ماكاري عن نقد ستيفن من أنه « ليس جماليا » يبدو مبررا حقا .

(١٥) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثالث ، ص ٦ .

(١٦) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الأول ، ص ٩٨ .

(١٧) نسبة إلى وليم جوبوين (١٧٥٦ - ١٨٣٦) مفكر إنجليزى ملحد وفيلسوف له آراء قوضوية .

وهو يرى أن المخلوقات العاملة تستطيع أن تميا بدون قوانين أو مؤسسات (المترجم) .

(١٨) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثالث ، ص ١٢٠ .

(١٩) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثالث ، ص ٢٣٤ ؛ والمصدر نفسه ، ص ٦١ .

(٢٠) « الكسندر بوب » ، ص ١٣١ - ١٣٢ (المؤلف) . وقصيدة نيكيايد قصيدة ساخرة كتبها بوب

ونشرت منها ثلاثة أقسام باسم مجهول عام ١٧٢٨ (المترجم) .

(٢١) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الأول ، ص ٨ وما بعدها .

(٢٢) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الأول ، ص ٦٤٢ وما بعدها .

(٢٣) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ١٤٤ .

وجهة النظر الأخلاقية تطفئ أيضا على وجهة النظر التاريخية والاجتماعية عند ستيفن . وهو يبدو لأول وهلة مشبعا بالمنهج التاريخي في عصره . ومما لا شك فيه أن بحثه « الفكر الانجليزي في القرن الثامن عشر » يحتوى على فقرات تحدد طبيعة الأدب التخيلي على أنه « وظيفة عدة قوى »^(٢٤) - الفلسفة السائدة ، الخصائص المتفردة الموروثة للعرق ، تاريخها ، مناخها ، علاقاتها الاجتماعية والسياسية . والمحاضرات المتأخرة عن « الأدب الانجليزي والمجتمع في القرن الثامن عشر » (١٩٠٤) تتناول الأدب على أنه « وظيفة خاصة لكل الجهاز الاجتماعى »^(٢٥) . وان ف . و . ميتلاند كاتب سيرة ستيفن يقول « لقد سمعته يذكر أن الفكر الفلسفى والأدب التخيلي .. ليسا إلا نوعا من الانتاج الثانوى للتطور الاجتماعى أو أنه على نحو ما قاله (إنه الضجة التى تحدثها العجلات وهى تسير) »^(٢٦) . ولكن مهما يدرس ستيفن بشكل لصيق العلاقات بين الأدب والتاريخ أو بين الأدب والجمهور الذى يخاطبه فإنه لا يريد إطلاقا أن يأخذ بالنتائج المترتبة على المنهج الاجتماعى - جديته الكاملة ، عدم اكتشافه الخلقى ، تعليق الحكم بشكل نسبى ، استئصاله للفرد . وهو يتشكى من أن « تمجيد المنهج التاريخى يهدد بأن يصبح بمعزل عن الرأى السائد »^(٢٧) . وهو يستنكر المنهج التاريخى إذا كان المقصود به « تقبل عقائد كحقائق بدون أن نعبأ ببواعيها »^(٢٨) . وحتى عندما يركى بقوة دراسة التاريخ الانجليزي والتيارات الثقافية فى دراسة الأدب الانجليزي فإنه يدرك أن هناك « اختلافا هائلا بين ما يسمى معرفة تاريخ شئ ما من الأشياء والمعرفة الحقبة بالشئ فى ذاته »^(٢٩) . وهو يتمسك بشدة بمعيار محدد للأخلاقيات التى ترفعه هى وحدها فوق تدفق التاريخ وتسمح له بالحكم على الأدب حتى وإن كان هو نفسه على نحو متناقض ظاهريا بشكل كاف فى (علم فلسفة الأخلاق) قد حاول أن يشرح حتى فلسفة الأخلاق كنتيجة سيرة التطور . ولكن إذا ما استبعدنا الأخلاقيات والحقيقة فإن ستيفن ليس لديه أى معايير أو نظرية عن الأدب . وهو ينكر بوضوح أنه يمكن أن يوجد علم جمال أو أى قواعد عامة أو مبادئ للنقد ،

(٢٤) « تاريخ الفكر الانجليزي فى القرن الثامن عشر » ، المجلد الثانى ، ص ٣٢٠ .

(٢٥) « الأدب الانجليزي والمجتمع فى القرن الثامن عشر » ص ١٤ .

(٢٦) فريدريك وليم ميتلاند « حياة ورسائل لىلى ستيفن » (لندن ، ١٩٠٦) ، ص ٢٨٢ .

(٢٧) « ساعات فى مكتبة » ، المجلد الثانى ، ص ٢٦ .

(٢٨) « دراسات لكاتب سيرة » ، ص ٢٢ .

(٢٩) « رجال وكتب وجيل » ، ص ٢٢ .

رغم أنه يزكى الاعتقاد بأن الناقد يتفوق بالروح العلمية والاهتمام بالوقائع ويتجرد « بتواضع معين في التعبير وعدم ثقة في صياغة الآراء »^(٢٠) . وهو على الأقصى قد ذهب إلى أنه « لا يوجد بالتأكيد أى ضرر عندما يعلن الإنسان نوقه الخاص ، إذا اعترف جهره أنه لا يحجب أنواق الآخرين »^(٢١) . ويبدو معاً له دلالة أننا لا نسمع شيئاً عن القبح أو الفن السيئ . بل أنه حتى ليستطيع أن يقول « إن النقد كله إزعاج ونمو طفيلي على الأدب »^(٢٢) . والخدمة الوحيدة الكبرى التى يستطيع الناقد أن يستخلصها هي « أن يستبعد الرذيلة أو السوقية أو الغباء »^(٢٣) .

وستيفن - بكل بساطة - وبشكل مطلق - لا يتق بالفن . إنه مثل أصدقائه من أصحاب نزعة المنفعة العامة والانجليكيين يسلم بأنه « يوجد قدر طيب يمكن قوله عن الأطروحة التى تذهب إلى « أن كل التخيل هو نوع من الكذب وأن الفن بصفة عامة هو انغمار مترق والذى ليس له حق عندنا عندما يكون المرض والجريمة قد نقشيا في العالم الخارجى »^(٢٤) . وهو يدافع عن تعليقات المؤلف في روايات فيلننج وتاكزى بحجة يصعب معها أن تكون دليلاً هادياً في الرواية . « إن الطفل يكره أن تكون نوهامه قد تحطمت ، وهو يغضب إذا ما حلولتم أغراءه بأن اليأس الأكبر ليس شخصاً على نحو حقيقى مثل خطئه المفضل لديه . ولكن محاولة لتتاج مثل هذه الأوهام غير جديرة حقاً بعلم موجه يقصد إلى القراء الذين شبوا عن الطوق تماماً »^(٢٥) . هذه النزعة الشكية الأساسية بل وحتى النزعة العدمية عن قيمة الأدب وحقوق النقد هي الأسباب التى أفضت إلى إهمال ستيفن في الوقت الراهن كناقداً . إن يقينياته هي يقينيات أخلاقية خالصة ، وليست متيقنزية أو جمالية ، وحتى نقده الأخلاقى الدقيق سيجرى استشعاره وهو مطلق بالخطأ من جراء نظرية للطبيعة الإنسانية والتاريخ . ورؤيته الأخلاقية الغالية التى استلهمت الناس والمستقيمة كما تبدو قاصرة من جراء ما فيها من مبتذلات وقروض خاطئة لعقيدته للوضعية والتفعية العامة . ويمكننا أن نتبين

(٢٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٢ .

(٢١) المصدر السابق ، ص ٢١٧ .

(٢٢) « الأدب الانجليزى والمجتمع في القرن الثامن عشر » ص ٦ .

(٢٣) « للنس والكتب والجبال » ، ص ٢٢١ .

(٢٤) « ساعات في مكتبة » ، المجلد الثالث ، ص ١٤٢ .

(٢٥) المصدر السابق ، ص ١٩٧ .

بالكامل مزاياه التاريخية العظيمة وخاصة في دفاعه عن القيمة المستمدة من أصل واحد في أدب القرن الثامن عشر . وتستطيع أن تعجب بالمهارة التحليلية الرائعة لعديد من مقالاته (وخاصة في « ساعات في مكتبة » وهي مجموعة تتفوق بشدة على « دراسات كاتب سيرة ») . ولكن علينا أن نعترف بالحنوبيات الخطيرة لحساسية تناوله الأدب إما كبيان خلفي متكرر أو كوشيقة اجتماعية أو سيكولوجية . إن من الصعب أن نعتقد أن نقد ستيفن مما يمكن أن نجعله يخلطب عصرنا .

Hours in a Livbary (3 vols . London, 1909; originally, 1874, 1876, 1907), quoted as *HL*.

History of English Thought in the Eighteenth Century, 2 vols.

London, 1876; London, 1927, reprint quoted.

Samuel Johnson, London, 1978.

Alexander Pope, London, 1880.

Swift, London, 1882.

George Eliot, London, 1902.

English Literature and Society in the Eighteenth Century, Ford Lectures (1903), London, 1904.

Studies of a Biographer, 4 vols. London, 1899-1902.

Men, Books, and Mountains . Essays. Collected, and with an Introduction by S. O. A. Ullmann, Minneapolis, 1956. Contains bibliography of articles and 3 literary essays hitherto unreprinted.

Comment :

•

Noel Gilroy Annan, Leslie Stephen : *His Thought and Character in Relation to His Time*, Cambridge, Mas., 1952. Has excellent chapter on criticism.

Q. D. Leavis, " Leslie Stephen, Cambridge Critic, " *Scrutiny*, 7 (1939), 404-15.

Desmond Mac Carthy , *Leslie Stephen*, The Leslie Stephen Lecture For 1937, Cambridge, 1937.

Frederic William Maitland, *The Life and Letters of Leslie Stephen*, London, 1906.

(٩)

النقد الأمريكى

إن صورتنا عن النقد الأمريكي في الثلاثينيات والأربعينيات (انظر المجلد الثالث من كتابنا هذا) إنما تلتف حول التقابل بين إدجار آلان بو وإمرسون . وقد تغيرت الصورة بعد الخمسينيات . لقد كانت النزعة الكلية الصورية تتضائل ، لقد مات بو ، . والنقد قد هيمنت عليه جامعة بوسطن أو بالأحرى جامعة كمبردج « والبراهمة »^(١) . وچيمز رسل لوويل من ضمنهم ، وهو ناقد يعد أكثرهم استتارة وخصوصية وتمثيلا للآخرين . وفي نيويورك أزهت مدرسة منسية الآن من النقاد القوميين الغيفين^(٢) . ولقد نما والت هويتمان من هذه البيئة وهو يحقق نجحاً غريباً « للنزعة الكلية الصورية الأمريكية والنزعة السلوكية الخشنة في نيويورك »^(٣) . ولم يحدث إلا بعد فترة متأخرة في الثمانينات أن دعت حركة نقدية للواقعية وظهرت كعقيدة محددة . وكان المتحدث باسمها وليم دين هولز . ولكن كان هناك من قبل هنري جيمز وقد شرع ببطء في صياغة عقيدته والتي وإن لم تكن معتقدية النزعة الواقعية استمدت القوة من الواقعية للتطور علم جمال ساحرا عضويا للرواية التي لا تزال تخاطب عصرنا .

(١) يقصد بهم المتضلعين في الثقافة . (المترجم) .

(٢) انظر : برى ميلين : الأسحُم الأكم والحوت : حرب الكلمات والقطن في حقبة بو ومفلز « . نيويورك ،

١٩٥٦ .

(٣) عبارة استخدمها تشارلز اليوت نورتون في عرضه التحليلي لديوان هويتمان « أوراق العشب » في

مجلة « بوتمان » (سبتمبر ١٨٥٥) جرى اقتباسها من ميلر ، ص ٢٢٤ .

والت هويتمان

(١٨٩٢ - ١٨١٩)

لقد دعا والت هويتمان إلى شعر المستقبل ، دعا إلى انقطاع حاد عن الماضي ، دعا إلى الشعر الديمقراطي المكتوب للجماهير عن الجماهير ، دعا للشعر الذي يستلهم العلم الحديث والتقدم التكنولوجي ، لقد دعا إلى الشعر المتحرر من عرقلات القافية والوزن التراثي ، أي التحرر من القيود في المادة وتحفظ بالنسبة للجنس بين الرجل والمرأة . وفي البداية قول هويتمان بالاستهجان والمقاطعة ؛ لكنه اكتسب تلامذة مخلصين ، واكتسب ببطء اعترافا به كناقد وخاصة في أوروبا . ولفترة ما بدا في أغلبها على أنه مؤسس الشعر الحديث ومبتكر الشعر الحر . وتأثيره على لننساى وساندبرج وهارت كرين في أمريكا وعلى ديلان توماس ولاف جورج وفرهايرن وأرنوهولز وماياكوفسكى في أوروبا (إننا لم نذكر إلا الأسماء الممثلة للحركة) كان شيئا هاما للغاية . والآن أصبح المؤمنون بطريقة هويتمان موضع الإهمال وقد حل محلهم جنس جديد من الشعراء يمكن اعتبار بودلير ومالارمه سلفين لهم .

والأنطباع الذي خلفته أقوال هويتمان عن ثورة في الشعر ورفض كامل للماضي هو أمر مضلل بعدة طرق . ان صوته النبوي هو أيضا صوت من الماضي . وإن دعوته إلى الحس الفردي أي النور الباطني « تدين ببعض الشيء لطيفيته المرتبطة بجماعة المرتعنين^(١) » . والكثير يرجع إلى ميراث من عصر التنوير ومن الديمقراطية في عصر جونسون وعصر جاكسون عندما كان هويتمان في شبابه يدعو مخلصا لها للغاية . وإن « نزعته الشعبية » قد أدهشت الأوساط الفرنسية في البلاغة المتدفقة لجول ميشليه في « الشعب » والاشتراكية الغامضة عند بيير ليرو من خلال وسيط هو الأنيبة جورج صاند : بل لقد قيل حتى أن شخصية هويتمان المفترضة أو القناع (وقد وُصف على نحو ظالم بأنه « متكلف ») مستمدة من الفنان المثالي الموصوف في « كونسوليو^(٢) » . و « كونتيسة دي روبواستات^(٣) » .

(١) جماعة الأصدقاء وسميت جماعة المرتعنين لأن مؤسس الجماعة جورج فوكس دعاهم إلى « الارتداد » إزاء كلمة الرب . (المترجم) .

(٢) رواية كتبها جورج صاند (١٨٤٢ - ١٨٤٣) وهي رواية طويلة مفككة الشكل عن الحياة الموسيقية والمفامرة . والبطل كونسوليو مغمض شاب من العجز . (المترجم) .

(٣) انظر : ج . و . آن : « والت هويتمان وجول ميشليه » ، « دراسات انجليزية » ، المجلد الأول (١٩٠٧) ص ٢٥٠ - ٢٥٧ : استر شبارد « وضع والت هويتمان » (نيويورك ، ١٩٢٨) ، هن جورج صاند (المؤلف) .

وهذه رواية من تأليف جورج صاند (١٨٤٢ - ١٨٤٥) . (المترجم) .

غير أن إلهام هويتمان الرئيسي واضح أنه رؤية إمرسون عن النزعة الكلية الصورية .
 لقد قال هويتمان نفسه إن غرضه الرئيسي هو « الغرض الدينى » . إن اللاهوت
 الجديد ، « العلم الفائق والنهائى ، العلم بآرب » سوف يتقبل العلم الطبيعى ، وسوف
 ينمو من العلم وهو سيقضى على أى صراع بين الفلسفات للوصول إلى « النفس الخالدة
 للإنسان (وكل شئ آخر أيضا) ، الوصول إلى ماهو روحى ودينى ^(٤) » :

« إننى أعتقد أن المادية حق والروحية حق ، أنا لا أرفض أى جانب منهما . إننى
 أتقبل كل نظرية وأتقبل الله وماشابه ذلك » ^(٥) .

إن النزعة التوفيقية الهائلة تبدل النزعة الكلية الصورية بشكل مختلف : إن الفروق
 بين الطبيعة والإنسان ، بين النفس والجسم تختفى . ومع هذا فإن الدين الأسمى
 لإمرسون يبدو أنه مما لا يمكن إنكاره . وفى فترة مبكرة عام ١٨٤٧ كتب هويتمان أن
 إمرسون يربط « بمصطلحات متساوية الحكماء العظام القليلين والمتبئين الأصلاء . لقد
 قدم الإنسان الحر ، الأمريكى ، الفرد ^(٦) » وعلى نحو ما أراد هويتمان أن يقدمه .
 لقد سمع هويتمان محاضرة إمرسون عام ١٨٤٢ وفى عام ١٨٥٥ أرسل إليه نسخة من
 الطبعة الأولى من ديوانه « أوراق العشب » مما استثار صور الرسالة الحماسية
 الشهيرة . لقد بحث عنه إمرسون فى نيويورك عدة مرات ؛ وقد أرفق هويتمان بالطبعة
 الثامنة من ديوانه « أوراق العشب » (١٨٥٦) رسالة مفتوحة مطولة موجهة إلى
 إمرسون باعتباره « الصديق والأستاذ العزيز » ^(٧) . وفى عام ١٨٦٠ زاره هويتمان فى
 بوسطن . ومحاولة إمرسون أن يُثنى هويتمان عن إبراج قصيدة « أطفال آدم » فى
 الطبعة التالية لم تلمس العلاقة الشخصية بين الرجلين . ولقد كان هويتمان ضيفا فى
 الكونكوردي عام ١٨٨١ وفى العام التالى كتب خطبة متوترة ^(٨) . وفى عام ١٨٨١ أعلن
 أن إمرسون « هو فى القمة دون منازع » من بين كل الشعراء الأمريكيين ، وفى السابق
 اعترف بأن إمرسون ساعده « كى يجد نفسه » ^(٩) . ومع هذا فقد رأى هويتمان الفروق

(٤) « الأعمال » ، المجلد الخامس ، ص ١٨٩ - ١٩٠ ، ص ٢٠٠ .

(٥) طيور للمر : مع المؤلف ، الأعمال ، المجلد الأول ، ص ٢٩٤ .

(٦) « نهيرات النشر » ، بإشراف ص . ويلز . ف . جواد سميت (نيويورك ، ١٩٢٨) ص ٢٢٣ .

(٧) الطبعة الثانية من ديوان « أوراق العشب » (بروكلين ، أغسطس ١٨٥٦) ص ٢٤٦ .

(٨) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٦ ، ص ٢٧ - ٢٨ .

(٩) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٨ ج . ث . ترويريدج : « قصتى الخاصة » (بوسطن ، ١٩٠٢) ص ٢٦٧ .

المزاجية والاجتماعية التي تفصله عن إمرسون . لقد كانت هناك دائما تحفظات في مدحه : إن إمرسون « كامل جدا ، متركز جدا » ، « الأفضل كناقذ أو كعلامة فاصلة » . ولقد تمسك « بنظرية مزهوة مفردة عن السلوك والعادات » وهي تظهر « تحاملا كبيرا جدا وحزنا صارما جدا » . « إن العقلية الباردة الخالية من الحيوية تهمين عليه ^(١٠) » . ولكن عندما حاول هويتمان أن ينتقص من تأثير إمرسون بقوله « إنني بدأت مثل معظم الشباب أن تكون عندي لمسة من عقلية إمرسون (وإن جاء هذا متأخرا وكان هذا على السطح فقط) . واقد « خاطبه بكلام مطبوع إنه (الأستاذ) وظل لشهر أو نحو ذلك يعتقد أنه كذلك » ، ولقد كان يغطي بالقطع خطواته وكان يزيف التاريخ عندما أنكر أنه قرأ إمرسون قبل أن يشرع في ديوانه أوراق العشب ^(١١) » .

وإن طرح مسافة بين هويتمان وإمرسون إنما يأتي موازيا مع رغبة هويتمان الجديدة بأن يوجد نفسه مع المثالية الألمانية . لقد صرح بأنه « قد قرأ كانت وشلنج وفيشته وهيجل » قبل نشر الطبعة الأولى من ديوانه « أوراق العشب » وسمى نفسه « أكبر ممثل (شاعري) للفلسفة الألمانية ، وكذلك كتابة « أغنيته المثالية ^(١٢) » . ولقد زعم أن « تاريخ ديوانه (أوراق العشب) لا يشبه ولا يسجل فحسب في بعض الجوانب تطور النسق العظيم لفلسفة الألمانية (لدى الأربعة الرائعين) - فيما عدا تطور (أوراق العشب) فقد جرى داخل منطقة عقد مفرد . ولكن يجب أيضا إظهار أن النظرية نفسها عن الهوية الجوهرية لعالمية الروحي والمادي قد جرى التعبير عنها وتقررت في ديوانه (أوراق العشب) من وجهة نظر الشاعر ^(١٣) » . وحماس هويتمان لهيجل بصفة خاصة امتد في إسهامات تدعو للدهشة . إن هيجل هو « أكبر معلمي البشرية والطبيب المحبوب المختار لعقلي ونفسي ^(١٤) » . واقترح هويتمان أن كل الأعمال

- (١٠) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٦٦ - ٢٦٨ « شعر ونثر غير مجموعين » ، بإشراف إ . هواواي (مجلدان ، جاردن ستي ، نيويورك ، ١٩٢١) ، المجلد الثاني ، ص ٥٢ .
(١١) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٠ . ص ٢٧٠ رسالة (٢٥ فبراير ١٨٨٧ في وليم سلون كندي « تذكريات واث هويتمان » (لندن ، ١٨٩٦) ص ٧٦ .
(١٢) رسالة بقلم و . ج أوكوثر إلى و . م . بك ، ٢٢ فبراير ١٨٨٢ ، في ر . م . بك « واث هويتمان » ، فيلادلفيا ، ١٨٨٢) ص ٨٢ كليفتون ج . فورنس : « واث هويتمان » (كمبردج ، ماسا شوشست ، ١٩٢٨) ، ص ٢٣٦ انظر قصيدة « أساس كل ميتافيزيقا » . « والآن أيها السمادة ... » ، ص ١٤٩ .
(١٣) الاعلان ، ص ٤ (جون بورو « منكرات ») في « مثل طائر قوي يجتاح حرين » ، واشنطن ، ١٨٧٢
(١٤) الأعمال ، المجلد ٩ ، ص ١٧٢ .

الرئيسية لهيجل وكارلايل يجب أن تُجمع « في هذه الأيام » و « تظهر تحت عنوان باهر : (تأملات للاستخدام في أمريكا الشمالية والديمقراطية هناك)^(١٥) » . نظرا لأن هويتمان - وهنا موضع الغرابة الشديدة - اعتقد أن هيجل « ملائم لأمريكا - إنه واسع بما فيه الكفاية وحر بما فيه الكفاية » . إنه « يصور على نحو أكبر امتلاء الديمقراطية وتحديدها » . إن صيغ هيجل تبرير جوهرى بلغ الذروة الديمقراطية فى العالم الجديد^(١٦) » . والفلسفة الألمانية هي « أهم إشعاع للعقل فى العصور الحديثة وفى كل العصور ، وهى تكشف حتى أن أعظم المخترعات واكتشافات العلم والنقد السياسى والأعمال الهندسية العظيمة وأشكال الرفاهية النافعة إلخ فى المائة سنة الأخيرة فى مرتبة دنيا من الأهمية بالمقارنة وهى تَبْرُها جميعا^(١٧) » . وهناك قصيدة كتبت « بعد قراءة هيجل » فيها الفكرة التى كلها سلوى :

« لقد رأيت القليل الطيب يسارع بالتقدم باضطراب نحو الخلود .

ولكل المتسع لما يسمى شراً رأيت يسارع بالانغماس ويصبح مققودا وميتاً »^(١٨) .

وإن بحث معرفة هويتمان بالفلسفة الألمانية إنما يكشف - على أى حال - أنه لم يعرف بالكاد أكثر من كتابات ثانوية قليلة فى تاريخ الأدب الألمانى والمختارات وبعض الموسوعات^(١٩) » . وهو حتى لم يتوجه إلى الترجمات التى كانت متاحة آنذاك . وحماسه يرجع فى جانب منه بدون شك إلى رغبته فى أن يتعرَّز بمكانة الفلسفة ! وفى ذلك الوقت كانت الحركة الهيجلية عند سانت لويس قد ساعدت على نقل شهرة هيجل إلى الولايات المتحدة الأمريكية عندما كانت أخذة فى الأفول فى ألمانيا . ومن جهة أخرى كان هذا إحساسا أصيلا بالوشائج والقربى . لقد دعا هيجل إلى التطور والتقدم والحرية والتوفيق بين العلم والدين . لقد كان متقائلا وجدياً . فهل كانت هناك حاجة إلي إضافة هويتمان الذى يستطيع أن يرى والذى لم يكن بعباً بالفروق ؟

(١٥) الأعمال ، المجلد ٤ ، ص ٢١١ فى الهامش فى التعليقات أسفل الصفحة .

(١٦) الأعمال ، المجلد ٩ ، ص ١٧٠ ، ص ١٨٤ ؛ المجلد ٤ ، ص ٣٢٢ فى الملاحظات فى الهامش

أسفل الصفحة .

(١٧) الأعمال ٩ ، ص ١٨١ - ١٨٢ .

(١٨) « طواف الفكر عن الكون » ، الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٥ .

(١٩) انظر : قائمة المصادر والمراجع فى نهاية الفصل .

وهذه المحاولة من جانب والت هويتمان مقترنة بالتلاميذ والمفسرين الذين يقدسونه ليجعل من نفسه فيلسوفاً أو حتى شارحاً للفلسفة الألمانية ما كان يمكن لها أن تنجح . فليست لدى هويتمان ميتافيزيقا متناسقة أو علم جمال أو نظرية في النقد . ولكن كان هناك مفهوم للشعر وبرنامج الشعر ومثال للشاعر يعطيه مكانة في تاريخ النقد . وهو مثل الآخرين يعظ بالمعاصرة والقومية والواقعية . ولكن هذه الشعائر تحولت معه لالتكون في خدمة الواقعية والتقنية والاجتماعية (كما تشكلت في فرنسا أو روسيا) بل لتكون في خدمة شعر المستقبل وعبادة الطبيعة والعالم والولايات المتحدة الأمريكية والجماهير والعلم والتكنولوجيا . وفي كل التنويعات الجديدة تماماً ، كما في تصديرات وحاوشى الطبقات المختلفة لديوان « أوراق العشب » وفي « المشاهد الديمقراطية » (١٨٧١) وفي عدد من المقالات والتصريحات يزعم وليم هويتمان أن الشعر الجديد هو الذي « يحتاج إلى انتصارات ، وأنه يعبر عن الطبيعة وروح الطبيعة » ، وهذا الشعر « يجب أن يجسد الولايات المتحدة الأمريكية والحياة الطبيعية والأنهار والبحيرات^(٢٠) » وإنسانياتها الوايدة وجماهيرها والرجال والنساء والنفس والجسم وخاصة الجنس الذي كان مستبعداً آنذاك من الشعر . وهذه القصائد « يجب أن تعبر عن الاتساع والعظمة والواقع والتي استعمرت بها النزعة المفرطة في العلم والانسان والكون » . إن العلماء « هم المشرعون للشعراء » ، وإن بناهم يتضمن نسج كل قصيدة كاملة « لأنه في جمال القصائد يوجد جذر التهليل للعلم والتصفيق النهائي له^(٢١) » .

وفي أمريكا الجديدة فإن الشعر الديمقراطي والسلمي والمتفائل سوف يقيم قطيعة مع الماضي . وعندما يقول هويتمان إنه « في ديوان (أوراق العشب) هذا كل شيء يجري تصويره على نحو أدبي » فإنه يضيف في التود « لاشئ مصطنع في الشعر ، لا يوجد تعرج ، مامن خطوة ، مامن بوصة ، لاشئ من أجل الجمال - مامن خرافة أسطورية أو أسطورة أو رواية أو التهوين ، مامن قافية^(٢٢) » . إن الواقعية التصويرية تعني أساساً رفضاً للطروحات وروح الشعر الأقدم . « كلا ، إنني لا أختار أن أكتب قصيدة عن عصفور السيدة مثل كاتولوس - أو عن ببغاء ، مثل أوفيد - ولا أغنيات حب مثل أنا كرويون - وحتى ... مثل هوميروس - أو حصار القدس - ولا حتى .. مثل

(٢٠) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ١٢٤ طبعة براون ، ص ٢٣٧ .

(٢١) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢١ طبعة براون ص ٢٤٢ .

(٢٢) الأعمال ، المجلد ٩ ، ص ٢١ : المجلد الثالث ، ص ٤٥ .

شكسبير . فما شأن هذه الأطروحات بالولايات المتحدة الأمريكية^(٣٣) ؟ « . إن الشعر الجديد في الغرب معارض تماما للشعر الاقطاعي في الشرق ، أى أوربا . « إن البيئة الصغيرة والمساحة المحدودة للشعراء الأوربيين تتعارض مع الملامح الكونية والمتحركة للعظمة والامتساع اللامحدود »^(٣٤) . وهذه مفتوحة للأمريكيين . إن هويتمان يريد قصيدة « تكون قصيدتنا نحن الخالصة نون تتبع أثر أو تنوق تربة أوربا ، بدون ذكريات ، أو بدون رسالة فنية أو روح ميتة »^(٣٥) .

والأدب الانجليزي يبدو بصفة خاصة في نظر هويتمان أدنى من الآداب الأخرى : فهو أدب « مادي وحسي ويارد معاد للديمقراطية » أو « مزاجي ، كئيب » بدون عبقرية من الطراز الأول قيما عدا شكسبير^(٣٦) . والمؤلفون الإنجليز المفضلون عند هويتمان - شكسبير ، سكوت ، تنيسون ، كارلايل - يتنفسون ذلك المبدأ الخاص المتفوق على ذاته والذي علينا نحن الأمريكيين أن نظهر على الأرض لندمره^(٣٧) . وشكسبير هو « معاد للديمقراطية » فهو يمثل « النزعة الاقطاعية المتجسدة التي ترفض التوفيق مع شئ آخر في الأدب » والمتطلبات الديمقراطية لم تتحقق في الانتاجات الشكسبيرية فحسب ، « بل يجرى إهانتها في كل صفحة »^(٣٨) . « ولقد قدم تنيسون « العسل الأخير للتاكل (لا أستطيع أن أسميه النتانة) لتلك النزعة الاقطاعية » . إنه الزخرفة الحلوة الشاعرية لنغمة عصرنا ، (الملول) والمصقول » . إنه لا يصتوى « إطلاقا على صفحة ديمقراطية واحدة »^(٣٩) . وكارلايل رغم إعجاب هويتمان به كئيب و « كعقل أمين كامل » « هو اقطاعي في جوهره وصميمه »^(٤٠) . وهناك بحث من البواكير الأولى في حياته بعنوان « المسحة المعادية للديمقراطية في روايات سكوت »^(٤١) . لا نجد مشقة فيه لتأسيس الأطروحة التي ترد في عنوان البحث .

(٢٢) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ١١ - ١٢ .

(٢٤) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٤٩ .

(٢٥) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٢٧٠ .

(٢٦) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٦ - ٢٧٧ .

(٢٧) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٩ .

(٢٨) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٦ - ٢٧٥ .

(٢٩) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٢٩ : المجلد السادس ، ص ٢٩٥ : المجلد الخامس ، ص ٢١٠ .

(٣٠) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٣٢٢ - ٣٢٤ .

(٣١) « تجميع القوى » (٢٦ أبريل ١٨٤٧) المجلد الثاني ، ص ٢٦٤ .

والإدانة الشاملة للنزعة الاقطاعية في الألب تشمل اللاهوت القطعي والنزعة الجمالية الخالصة و « الثقافة » ولا يلوح جوته في عين هويتمان أحد رجال الحاشية الملكية فحسب ، بل هو أيضا محب بارد للجمال « يشتغل على العالم » والذي نظرت هي أن الفنان أو الشاعر عليه أن يحيا في الفن أو الشعر وحيدا بمعزل عن الشؤون السياسية والوقائع والحياة الفجة والأشخاص والأشياء . وأن بحثه عن « المثال السامي » كان لحمايته للأبد من « الخوف من السنوات القادمة »^(٢٢) . وهويتمان ليس لديه احتقار إلا لأرنولد ، لقد حمل إلى العالم ما سبق للعالم أن حملة من تخمة : « الثراء ، ألوزر ، الخسة ، التتانة ، مع الرقة والرفاهية والأناقة والظرف والملاسة والنقد والتحليل »^(٢٣) . وهويتمان ليس من المعجبين بالدكتور جونسون « فهو ممتلق ذليل من ناحية القوة والمكانة » ، « إن له طبيعة متدنية حقيرة »^(٢٤) . وقصيدة « الفريوس المفقود » الملتون « لغو » ، إنها « معانية للعلم الحديث والعقل »^(٢٥) . والاستثناءات الوحيدة هي بيرنز بالرغم من نزعته اليعقوبية العاطفية ويكنز الذي هو « كاتب ديمقراطي حقا » رغم سخريته من الولايات المتحدة الأمريكية^(٢٦) . غير أن قطعية هويتمان عن الأدب الأوربي ليست واضحة بحدّة على نحو ماتروحي به هذه الاقتباسات وأشباهاها . لقد عرف وأحب تماما المؤلفين الذين كال لهم أكبر هجوم - شكسبير ، سكوت ، تنيسون ، كارلايل ؛ ولقد أعجب بالأوبرا الإيطالية فهي تكاد تكون فنا ديمقراطيا بالمعنى الذي لديه . ونحن نشعر عند هويتمان بحنين إلى الماضي الأوربي وفي الغالب لشئ مات واندفن كما في « أغنية العرض » :

« لقد مر ، لقد فر ؛ بالنسبة لنا ، لقد مر للأبد

ذات يوم هذا العالم القوى ، وهو الآن عالم جاد وعقيم وشبهي .

لقد مر إلى سردابه الخاص الحديث

مزخرفا بصفحة شكسبير الأورجوانية

مع ترنيمة قافية حزينة عذبة لتنيسون »

(٢٢) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ١١٢ .

(٢٣) هـ . ترويل : « مع والت ويتمان في كامدن » (نيويورك ، ١٩١٤) المجلد الثالث ، ص ٤٠٠ .

(٢٤) « تجميع القوى » (٧ ديسمبر ١٨٤٦) المجلد الثاني ، ص ٢٨٢ - ٢٨٣ .

(٢٥) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ٩٧ .

(٢٦) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ١٢٧ « بيرنز والديمقراطية » (١٨٤٢) ، « نهيرات النثر » ص ٢٢ .

زيادة على ذلك ، بعد الحرب الأهلية عندما كانت آمال هويتمان العالية قد تحطمت ورأى كثيرا جدا من فساد العصر المعوّه بالذهب ، أدرك الحاجة إلى استمرارية أدبية . إن الأمريكيين « يحتاجون فحسب إلى السقوط الممّوه وصيغة هذا العالم الخيالي المختلف تماما الخاص بالتهديد - التعارض وحتى الشعر الأقطاعي المعادي للنزعة الجمهورية والرواية » . وهو يعرف أن « ما كان قد كان في الخمسين سنة الماضية ينمو ويعمل ويجرى تقبله على أنه الذّرّي والتيجان المتوجه لجنسنا البشرى لا يمكن اسقاطه والتخلص منه في عجلة »^(٣٧). إن نزعة القومية تصبح أكثر تسامحا ؛ ومفهومه عن الشعر يصبح مفهوم الأشعار القومية المختلفة كل منها يمثل روحه القومية الخاصة .

ويروق لهويتمان كل من هرذر وفريدريك شجل^(٣٨) . والشعر هو « صوت الأمم على شكل أغنية » . والشعر الشعبي هو هذا المعنى العريض الذي يضم حتى الملاحم الهندية والأنجيل وهو ميروس وأوسيان (الذي لا بد أن هويتمان هو بالضرورة آخر المعجبين الهائمين به) ومسرحية « السيد » والروايات التي هي على غرار الروايات التي تناولت الملك آرثر وملحمة « نيبولنجنايد » والقصائد الغنائية الإنجليزية والاسكتلندية^(٣٩) . وحتى هذا المثال يتسع أخيرا ليسجل كل الشعر على أنه شعر واحد وإرث عظيم واحد :

« إن شعراء الأرض جميعا وشعر الأرض كلها - مُتَكَلِّة - الشرقي واليوناني ، وما تبقى من شعر روما ، وأقدم الأساطير والقصائد - الروايات المختلفة في العصور الوسطى - الترانيم والمزامير الخاصة بالعبادة - الملاحم والتمثيلات - وأسراب الشعر الغنائي في الجزر البريطانية أو التيونوني القيم - أو الشعر الغربي الحديث - أو ما يوجد في أمريكا ، شعر بريانت مثلا أو شعر هوينير أو شعر لونجفلو - نظم كل الألسن والعصور ، كل الأشكال ، كل الموضوعات ، من العصور البدائية إلى عصرنا الراهن بالمثل - كلها تتأزّر في عالم أو كون جمالي ومتألق . الشعر كله ليصبح من الناحية الجوهرية مثل الكوكب الأرضي نفسه ، مندمجا ، وفلكيا ، وكليا^(٤٠) .

(٣٧) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢١٢ - ٢١٣ .

(٣٨) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٦٦ : المجلد التاسع ، ص ١٢٠ - ١٢١ .

(٣٩) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ١٠٢ . ص ١٠٤ وما بعدها الخ . وعن أوسيان انظر : الأعمال ،

المجلد التاسع ، ص ٩٤ - ٩٥ ، ص ١٨٨ .

(٤٠) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ١٨٢ عن قصيدة « أغنيات قديمة » « أغنية قديمة ... » .

وكما أدرك هويتمان نفسه واضح أنه لم يكن مؤرخا أو ناقدا . لقد كان أساسا كاتب بيانات : مدافعا عن فنه وإلهامه وكان داعية لشعر مماثل في المستقبل . إن دور الشاعر قد جرى تصويره وفق أعظم موضة . وكان عليه أن يجدد أمته ويعطيها « ذاتية أخلاقية »^(٤١) ويساعدها على التوحيد بشكل حقيقي بعد فوضى الحرب الأهلية . والشعر « وحده هو الذى عليه أن يحدد (الوحدة) (أى أن يعطيه طابعه الفنى وروحانيته ووقاره) . وما تتعرض له الإنسانية الأمريكية لأكبر خطر هو الرضاء الشامل المفرط ، « العمل الزائد ، الدنيوية ، المادية : وما هو ناقص بأشد ما يكون شرقا وغربا وشمالا وجنوبا هو القومية والوطنية المتوهجتان والمتاقتان » إن طبقة من أल्प الشعراء « سوف تسدّ هذا النقص في المستقبل . وعلى أى حال فإن الخطر هو أنهم قد يكونون أصواتا تصرخ في البرية : « لكى يكون لدينا شعراء عظام يجب أن نكون مستمعين عظاما أيضا »^(٤٢) . « وخير أدب هو دائما نتيجة شئ أعظم من نفسه ليس البطل بل صورة البطل . وقبل أن يوجد تاريخ منون أو قصيدة مبنية لأبد أنه كانت هناك مرحلة انتقال . فوراء الروائع القديمة ، الألياذة ، الملاحم الهندية الخليط ، التراجيديات اليونانية ، بل حتى الانجيل نفسه كانت هناك الوقائع الهائلة التى سبقتها التى كانت تمتد ، وهذا شئ لأبد منه بالنسبة - القصائد والروائع المحتمة العظيمة التى تعد العبارات بالكلمة مجرد ظلال ورسومات متحركة لها »^(٤٣) . هذه النظرة للأدب على أنه مرآة أكثر عتامة للواقع ، على أنه سجل سلبي للماضى (والذى قد يكون قد تعرّز باهتمام هويتمان)^(٤٤) غير متناسق مع مزاجه المعتاد الذى ينسب للشاعر وظيفة إبداعية . إن الشعراء ليسوا فحسب (الوسائط الإلهية) الذين من خلالهم « تأتى الأرواح والمواد لكل الشعوب ، الرجال والنساء »^(٤٥) ، بل أيضا « هناك قلة من الشعراء من الطراز الأول والفلاسفة والمؤلفين قد استقروا تماما وأعطوا كيانا للدين

(٤١) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٥٨ .

(٤٢) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧٤ .

(٤٣) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ١٠٢ .

(٤٤) روجر أسينو : « تصنع والت هويتمان » : تين : « تاريخ الأدب الإنجليزي » ، مجلة « دراسات إنجليزية » العدد ١٠ (١٩٥٧) ص ١٢٨ - ١٢٨ يقول هوراس ترويل في (مع والت هويتمان في كامدن من ١ يناير إلى ٧ أبريل ١٨٨٩) « بأسراف سكلى برادلى ، فيلاديلفيا ١٩٥٢ ص ١٠٩) أن هويتمان يسمى كتاب تين « واحدا من أعظم كتب عصرنا وأكثرها أصالة وعمقا » .

(٤٥) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ١٢٧ .

والتربية والقانون وعلم الاجتماع كله الخ في العالم المتحضر آنذاك . ولابد أنهم أيضا قد « طبعوا أكثر مما يفعل الطابع البناء الديمقراطي الداخلي والتحقيقى لهذه القارة الأمريكية ، الأيام ، والأيام القادمة »^(٤٦) . والوسيلة لتحقيق هذا هي أن هويتمان واجه المسألة لكي يكون على نطاق واسع مبدع « شخصية شاملة أمريكية »^(٤٧) ، أو « طرز أصيلة قومية »^(٤٨) . ولقد استجاب لتجربة الماضي : « في كل العصور وفي كل البلاد كان هناك مبدعون يشكون ويصنعون أنماطا للرجال والنساء ، على ما نحو فعل آدم وحواء في القصة الالهية » . ويعدّ هويتمان قائمة بضرب الأمثال المتمثلة في أخيل ويوليسيس وبرومثيوس وهرقل وإينياس وأبطال بلوتارك وميرلين في الشعر القبلى السلتى و « السيد » وأرثر وفرسانه وسيجفريد وهاجن ورولان وأوليفر وهكذا إلى شيطان ملتون ودون كيشوت عند سرفاتس وهاملت وريتشارد الثانى والملك لير مارك أنطونيو عند شكسبير وفاوست الحديث . وهو لا يتسى الشخصيات الفسائية : كليوبترا ، بثلوبى ، وصورير ونهليد وشريمهايد^(٤٩) ، أوربا ناأونا ، كونسولوى الحديث ، وجينى عند والتر سكوت وعميدات إيفى^(٥٠) . وكما فى فرنسا يكون الحال فى روسيا فى نفس الفترة ، كل الآمال فى الأدب تركزت على القوة الاجتماعية للبطل الروائى المتخذ أنموذجا للسلوك الإنسانى . وهو « بنزعته المتعلقة برسم الشخص » ورغبته فى إبداع إنسان أمريكى معتل واحد يكون نفسه وأمته والإنسانية أعطى هويتمان هذه النظرة صيغة خاصة .

وهويتمان فى لحظة غير محسوبة قال إنه « يفكر أحيانا فى ديوانه (أوراق العشب) على أنه ليس إلا لغة تجريب »^(٥١) . لكنه من المؤكد كان مخطئا ؛ فإن تجريبه هو امتداد للغة ورغبته فى الوصول إلى الكلية الشاملة والمساواة التامة والتحرر من القيود والمحرمات . وله محاضرة بعنوان « الأمريكى هو الأول » وهى محاضرة على شكل مذكرات يبدو أنها ترجع إلى عام ١٨٥٦ وهى احتفاء باللغة الانجليزية كما يتم نطقها فى الولايات المتحدة الأمريكية . « الكلمات تتبع الشخصية والمواطنة

(٤٦) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٥٦ - ٥٧ .

(٤٧) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٦٠ .

(٤٨) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ١١٦ .

(٤٩) فى ملحمة « نيوبانجيلند » الألمانية . (المترجم) .

(٥٠) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٩٥ - ٩٦ فى أسفل الصفحة من الملاحظات فى الهامش .

(٥١) « أول الأمريكىين » بإشراف هـ . ترويل (بوسطن ١٩١٤) ، ص ٨ من التصدير .

والاستقلال والفردية » : إن الكلمات جمالا ونسيجا . وهويتان يفضل الكلمات الدارجة بين المقاتلين والمقامين والصوص والعاهرات مجتمعين . وهو يحب أن يتخلص من الأسماء مثل لورانس أو سنت لويس لكي يحل الأسماء الهندية الأصلية . إنه يحب الكلمات الجديدة » التي تعطي ثوقا للشخصية والمحلية وهما شيئان عزيزان في الأدب^(٥٢) . وهناك بحث صغير متأخر عن « اللهجة العامية في أمريكا » يدافع فيه عن العامية باعتبارها عنصرا جنيئيا بلا قانون ، أسفل كل الكلمات والجمل ، ووراء كل الشعر » و « كمحاولة للإنسانية المشتركة أن تهرب من الحرفية المجردة وتعبّر عن ذاتها دون قيود وفي التجاولات الرائعة ينتج الشعراء وتنتج القصائد »^(٥٣) . غير أن ما يريده هويتان ليس الاستعارة بل اللون المحلي والحرية . وهو طوال كتاباته يرفض كل الاستعارات وكل الزخارف وكل التشبيهات ، وهو يريد أسلوب الوضوح الكامل الشفاف ، « الأسلوب ذا الألواح الزجاجية الشفافة »^(٥٤) . ويقول إن على اللغة أن تكون حرة بمثل ما أن الشعر يجب أن يكون حرا . « إن الشاعر العظيم تتبعه القوانين وهي تتطابق معه »^(٥٥) . والحرية هي التلقائية ، الغريزة . « إذا ما تحدثنا في الأدب باستقامة كاملة ولا ميالة بحركات الحيوانات وعدم عصمة مشاعر الأشجار في الغابات والأعشاب على جانب الطريق – إذا ما تكلمنا على هذا النحو فسوف يتحقق الانتصار الذي لا يخطئ للفن »^(٥٦) . والحرية هي أيضا حرية وزن : « القافية وانتظام القصائد الكاملة يكشفان النمو الحر للقوانين الوزنية وتبرعم منها زهور اليلك والورود على الأغصان حرة وبدون قيود »^(٥٧) . إن « القافية » يجب أن تعني « نظما » هنا ، حيث أن هويتان يرفض القافية بعنف باعتبارها مهجورة ويشعر بأنه يجب قصرها على التأثيرات الكوميديّة . لقد اعتقد أن « الوقت قد وصل إلى أن يكسر قيود الشكل بين النثر والشعر »^(٥٨) . وشعره الحرّ والذي هو في الغالب « تنظيمات » قائمة على

(٥٢) المصدر السابق ، المجلد الرابع ، ص ٨ ، ص ٢٤ وقد سبق لهويتان « أن تحدث عن ٨٠ عاما منذ إعلان الاستقلال .

(٥٣) الأصال ، المجلد السادس ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٥٤) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ٢٢ - ٢٤ .

(٥٥) الأعمال ، المجلد التاسع ، ص ٣٩ .

(٥٦) طبعة براون ، ص ٢٤٢ .

(٥٧) المصدر السابق ، ص ٢٤٠ .

(٥٨) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٧١ - ٢٧٢ .

أنموذج الإنجيل في ترجمته الانجليزية أو أو سيان ، يقع أحياناً في النثر . إن إيقاعات شعره تتدفق بشدة إلى الكتابات النثرية المتحكم فيها ببراعة والتي هي في الغالب خيط صيحات إعجاب مرتجلة غير متماسكة طويلة النفس وأشكالا من السرد متعددة ، وهذا أبعد ما يكون عن المثال الصارم للوضوح . وهويتان نفسه يبدو أنه قد تأرجح حول هذه النقطة : فأحياناً يدافع عن معيار للغموض ، « المجاز ، الموسيقى ، أنصاف الظلال »^(٥٩) . لكن أحيولته البلاغية الرئيسية في شعره ونثره على السواء هي الكتابة : الأمثلة والعينات تشكل شمولاً ديمقراطياً^(٦٠) ، انتشاراً هائلاً للأسماء - الحشرات ، والطيور ، والحيوانات ، والأمراض ، والأماكن ، والأقطار ، وأجزاء الجسم وما إلى ذلك . إن كل هذا يفيد في تأكيد وحدة الوجود المندمجة حيث جرى جذب سنم الوجود الأفلاطوني الخاص بالمثل منه إلى الأسفل . إن الجسم والنفس ، الروح واللحم ، التزوع إلى الحب « المغاير وه اللزاجة » الجنسية المتاحة ، عبادة الطبيعة وتمجيد تكنولوجيا الآلة تجمعت معا . لقد ذاب الشعر في الدين والفلسفة وفي الحياة وفي الطبيعة .

(٥٩) الأعمال ، المجلد الخامس ، ص ٢٠٢ .

(٦٠) د . اس ميرسكي « والت هويتان : شاعر الديمقراطية الأمريكية في مجلة «جبل جماعة النقاد» ،

العدد الأول ، نيويورك ، ١٩٣٧ .

I quote from the *Complete Writings*, ed. R. M. Bucke, T.B. Harned, and Horace L. Traubel (10 vols. New York, 1902), as *W*.

The Gathering of the Forces, ed. C. Rogers and J. Black, 2 vols. New York, 1920.

I quote the preface to the 1st edition of *Leaves of Grass* (not in *W*) from Clarence A. Brown, ed., *The Achievement of American Criticism* (New York, 1956), pp. 336-51, as Brown.

The literature is surveyed in Willard Thorp's chapter in *Eight American Authors : A Review of Research and Criticism*, ed. Floyd Stovall (New York, 1956), pp. 271-318.

There is an excellent chapter on Whitman in Norman Foerster, *American Criticism*, Boston, 1928. Maurice O. Johnson, " Walt Whitman as a Critic of Literature, " *University of Nebraska Studies in Languages, Literature, and Criticism*, 16, 73, pp., is useful . Roger Asselineau, " A Poet's Dilemma : Walt Whitman's Attitude to Literary History and Literary Criticism" in Leon Edel, ed., *Literary History and Literary Criticism: Acta of the Ninth Congress of the International Federation for Modern Languages and Literature* (New York, 1965), pp. 50-61.

Much can be learned of the many general treatments of Whitman's philosophy, language, reading, etc. in monographs, e.g. the chapter in F. O. Matthiessen, *The American Renaissance*, New York, 1941; Newton Arvin, *Whitman*, New York, 1938; Gay Wilson Allen, *Walt Whitman Handbook*, Chicago, 1946; Roger Asselineau, *L'Evolution de Walt Whitman*, Paris, 1953; English trans., 2 vols Cambridge, Mass., 1960-62.

On German sources see, besides Henry A. Pochmann, *German Culture in America*, Madison, Wisc., 1957. Mody C. Boatright, "Whitman and Hegel," *University of Texas Studies in English*, 9 (1929), 134-50. W. B. Fulghum, "Whitman's Debt to Joseph Gostwick," *American Literature*, 12 (1941), 491-96. Olive W. Parsons, "Whitman the Non-Hegelian," *PMLA*, 58 (1943), 1073-93. Sister Mary Eleanor, "Hedge's *Prose Writers of Germany* as a Source of Whitman's Knowledge of German Philosophy," *Modern Language Notes*, 61 (1946), 381-88.

چیمز رسل نُوولْ

(۱۸۹۱ - ۱۸۱۹)

لقد قرأ هويتمان « الإلياذة » فى حضور كامل للطبيعة ، تحت الشمس ، مع منظر ممتد جدا ومع اتساع هائل ، أو مع البحر وهو يتموج « ولقد حضنا على أن نقرأ الشعر ونقرأ قصائده فى الهواء الطلق فى كل فصل فى كل عام من حياتنا »^(١) . ولقد أطلق لول على مجموعات مقالاته اسم « وسط كتبى » (١٨٧٠ : السلسلة الثانية ١٨٧٦) و « نوافذ دراستى » (١٨٧١) . والتقابل بين الرجلين قد لا يكون ملحوظا تماما . ولكن يمكن تعميته بخدا ، لأن هويتمان كان بالفعل قارئاً واسعاً ، ونسول لم يكن مجرد (بائع كتب) كما كان يسمى نفسه لقد كان رجلاً يعيش فى العالم وما فيه من نزاع : لقد دعا بشدة فى شبابه إلى إبطال الاسترقاق وكان مفوضاً أمريكياً إلى أسبانيا وإلى بلاط سنت جيمز . وكانت أستاذيته بجامعة هارفارد (١٨٥٦ - ١٨٧٢) فترة طويلة هادئة فى حياته العارمة ، وقد ناء تحت ثقلها فى كل يوم من وطنها . زيادة على ذلك كان لول أول ناقد أمريكي يعمل أستاذاً أكاديمياً . فلجورج تيكتور المؤرخ المطلع على الأدب الأسباني ولا هنرى وريزورث نونجفلو - اللذان سبقاه فى التدريس بهارفارد - يمكن أن يُسمّى ناقلين . ولول لم يعرف فحسب الفرنسية والإيطالية والأسبانية والألمانية : لقد درس الفرنسية القديمة والألمانية الرصينة والانجليزية القديمة وحط رحله على البحث اللغوى بتأكيد . لكن معرفته قد تميزت نوعاً ما وكانت دائماً فى خدمة عنصر إنسانى^(٢) . وكان يضاهيها قوة العرض التصويرى وموهبة الصياغة التشكيلية الذكية وكان مُعزِّزاً بعقيدة نقدية تتغذى بخير المعتقدات للتراث الرومانسى العظيم . ومع هذا بالرغم من كل المعرفة الواسعة والألمعية والفطنة والنوق الحسن فإن عمله النقدى قد أقل بشكل كبير . وهناك قلة من النقاد هى التى تسميه اليوم « الناقد الأول لأمريكا »^(٣) . على نحو ما فعل سنتسبرى . وقد أثار الهجوم الذى شُنَّ عليه بشكل كبير باعتباره « انطباعياً » ، مجرد « متفوق » ، ولكن « ليس ناقدًا » ، والمحاولات التى قام بها أصحاب النزعة الانسانية الجديدة لتناقله لم تفلح^(٤) .

(١) هويتمان : « الأعمال الكاملة » ، المجلد الثالث ، ص ٥٥ - ٥٦ براون : « انجازات النقد الأمريكى » ص ٢٤٠ .

(٢) انظر : « دراسة اللغات الحديثة » (١٨٨٩) الخطاب الرئاسى . بريلة اللغة الحديثة لأمريكا التى كانت قد تأسست حديثاً آنذاك (١٨٨٢) ولقد رأى لول حتى أخطار التعليم اللغوى فيه . « دامة الألب الأعمال » ، المجلد ١١ ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .

(٣) سنتسبرى : « تاريخ النقد » (ثلاثة مجلدات ، نشره ١٩٠١ - ١٩٠٤) ، مجلد الثالث ، ص ٦٣٦ .

(٤) انظر : ج . ريلى ، ن . فورسترو . هـ . كلارك انظر المصادر والمراجع فى نهاية الفصل .

ومن الحق تماما على أى حال أن لول لم يكن ناقدا انطباعيا . إنه لم يستغرق فى حساسيته الخاصة : بل إنه حتى لم يكن مهتما بتحديد وجهة نظر شخصية . ورغم أنه حاكي مناهج لامب وهازلت ولّى هنت فى كتاباته النقدية فى بواكيرها - والأبحاث عن « كتاب الدراما الانجليز القدماء » (١٨٤٢) والمناقشات « أحاديث عن بعض الشعراء القدماء » (١٨٤٤) - ولقد أصبح واعيا جدا بمحدوديات تفضيل لامب « للثورة المركزة على العبارة الانفعالية » على حساب « وحدة التصميم والجاذبية المتوازنة للأجزاء » . ويسلم لول بأن تسجيل انطباعاتنا قد يكون قيماً أو لا ، وفق مرونة الحواس مهما تكثر أو تقل ^(٥) . ولكنه لم يطلب « مرونة » خاصة لحواسه هو . إنه يطالب الناقد دائما بأن « يستدعى الانطباع الكلى .. الذى هو الأساس السليم الوحيد للحكم » ^(٦) . وسمعنه كانطباعى ترجع إلى حبه للتشبيهات التصويرية المتطورة ، والتى تكاد تشعل كل صفحة من نثره . وعلى سبيل المثال يقارن بين عقلية ملتون و « الرياح التجارية » التى تجمع أفكارا أو صورا والتى تشبه الأساطيل من كل الأنحاء ، ثم يطور المقارنة بالأساطيل بشدة : « بعضها يوغل مع الحرائر والتوابل ، وبعضها يقبع فوق الرعد الصامت لخرقتها المتكئة » الخ . وفى كل الصفحة نفسها - ينتقل لول إلى التشبيه « العضوى » المبثذل « العظيم فى خطته وهو قادر بالمثل على حماسات البوق أو الرقة المتناهية الفلوت » ^(٧) . وإحسن الحظ فإن التشبيه الفكهة والقطنة تظهر على نحو أفضل . وثور - على سبيل المثال - « يتطلع إلى الريف أحيانا (على نحو ما ينصح به الفنانون) من خلال القوس الذى يرسمه ساقاه ، ورغم الموقع المتقلب رأسا على عقب والذى له سحره فإن القوس نفسه ليس هو أكثر الأشياء لطافة » ^(٨) . وإن هدف كل هذه الصور هو التشخيص الدائم عن طريق المائلة الفنية الحقرية ، رغم أننا نشعر بأن لول يستمتع بأصالته الخاصة كثيرا وغالبا ما يفقد رؤية موضوعه . بل إن لول حتى يعتقد أن من الحكمة أن « يستأصل المساواة الشخصية من أحكامنا » ^(٩) . ويؤكد باستمرار الحاجة إلى المعايير الموضوعية . وهو فى عرض تحليلى مبكر (١٨٤٧) يرفض « النقد الليبرالى » باعتباره خطأ . « لا يمكن أن يوجد مثل هذا الشئ بأكثر من

(٥) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٢٩ - ٣٠ .

(٦) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ١١٤ : المجلد ١١ ، ١٤٧ .

(٧) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٤٠٢ .

(٨) « المائدة المستديرة » ، ص ٥٢ .

(٩) الأعمال ، المجلد ١١ ، ص ١٥٠ .

أن توجد بوصفة حرة أو ذراع حر»^(١٠). والمقال عن دانتي (١٨٧٢) يردد نفس الشيء في جوهره : الشاعر « يجب الحكم عليه أساسا بصفاته الشعرية » و « يجب أن يحكم عليه بها بشكل مطلق مع الإشارة إلى أعلى معيار وليس نسبيا وفق الموضوعات وفرص العصر الذي يعيش فيه »^(١١). وأحيانا يقوم لول بتنازلات « لطريقين لقياس الشاعر ، إما بمعيار جمالي مطلق أو نسبيا لمكانته في التاريخ الأدبي لبلده وأحوال جليظة »^(١٢). ولكن بينما يعترف في الغالب بأن « روح العصر يجب أن تدخل كمبدأ يقوم بتعديل »^(١٣). ويستخدم الحجج التاريخية ، وهو يهدف دائما « إلى أن يستجيب لحالة ذوق في محكمة عن الحكم الشرعي النهائي والتي تسترشد في قراءاتها بمبادئ ثابتة » . وهو يجد هذه المبادئ عند اليونانيين الذين « زهونا بمعيارنا الخاص بالمقارنة »^(١٤) عند دانتي وشكسبير وسرفانتس وجوته . وهؤلاء هم الكلاسيكيون المحدثون لأنهم كليون . ورغم أن شعره هو قد شكل نجاحا عندما كان أكثر محلية كما في « أوراق بيجلو » فهو لديه تعاطف بسيط بالرغم من نزعة الوطنية مع محاولات لإبداع أدب قومي أمريكي . « لقد كنا مشغولين بتنمية الأنب . لقد رويانا بحرية ، وحصنا بعناية ، لتهيئة تربة صلبة للغاية ومظلة لأي شيء سوى عش الغراب ؛ واقد نساء لنا قليلا لماذا لم تنم أي أشجار بلوط ، وانتهينا بأن أسمينا عش الغراب بلوطا ، وهذا تنويع أمريكي »^(١٥). لقد شعر لول بأن « الطبيعة الانسانية هي هي في كل مكان » وأن القومية سوف تعنتي بنفسها . ومعيار لول الرئيسى القائم على العظمة هو التخيل والذي يستخدمه بظلال عديدة وتمايزات كمصطلح مدح لكل الكتاب الذين يعجب بهم : من التخيل البناء المُشكّل من الأعظم إلى مجرد الخيال المراد لدى الشاعر الصغير^(١٦). ولول يعرف أن وحدة التخيل لا يمكن فرضها بل هي عضوية وتنمو ولا تُصنع . وهذا الشكل والمادة « هما تجليان للحياة الباطنية الداخلية ، الواحد ينمى في الآخر » وإن « الشكل ليس رداء بل جساما »^(١٧). إنه يعرف أن هناك

(١٠) « المائدة المستديرة » ، ص ١١٨ .

(١١) الأعمال ، المجلد السابع ، ص ٢٦١ .

(١٢) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٢٩٨ .

(١٣) الأعمال ، المجلد الثاني ، ص ١٢٨ .

(١٤) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٢٤ .

(١٥) « المائدة المستديرة » ، ص ١٩ .

(١٦) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٣١ - ٣٢ ؛ وظيفة الشاعر ، ص ٧٥ - ٧٦ ؛ الأعمال ، المجلد

الثالث ، ص ٢٢٢ ، ص ٢٢٤ ؛ المجلد السادس ، ص ٧١ .

(١٧) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٩٧ ؛ المجلد الثاني ، ص ١٣٦ .

« علاقة صميمية وتوليدية بين الكلمات والأفكار »^(١٨) . وإن التخيل ينتج في الأسلوب ،
 « كملاً ككل »^(١٩) . ويمكن للإنسان أن يتفق مع دافعه الانساني الجديد وهو أن لوول
 لديه ، أعقل تصور للأدب في أمريكا قبل القرن العشرين وأكثر التصورات شمولية^(٢٠) .
 وكل هذه المبادئ – التخيل الإبداعي ، وحدة الشكل والمادة ، المعيار المطلق المحوري
 الذي يتعدّل بالاعتبارات التاريخية ، كلية المعنى – ليست هي الأسوأ لتكون اشتقاقية .
 ولقد تعلم اللوول بوضوح من لامب وهازلت وجوته وأوجست فلهلم شلجل وتعلم الدروس
 تعلماً حسناً .

وأشكال القصور في نقد لوول ليست في نظرياته التي تدعو للإعجاب بل في
 فشله في ممارستها في التطبيق . ورغم أن لوول يؤمن بالتخيل الموحد فإنه عاجز عن
 وصفه إلا في أشد الأطر عمومية عندما يواجه بنصوصه . ورغم أنه يؤكد ضرورة نقل
 الانطباع الكلي ، فإنه في الممارسة يرتد دائماً إلى التعليق على فقرات معزولة والتجميع
 وإرشادنا إلى الجماليات الجزئية . ويحثه عن المعايير المطلقة يظل قائماً بالتصريحات
 التجريدية ووجهة النظر التاريخية لاتفيد إلا على أنها معاملة للنواقص . ومقالاته لم
 تحقق إطلاقاً التماسك ووجهة النظر الموحدة لأفضل ما عند أرنولد وباتر وسنت – يوف
 أو حتى صديقه لسلي ستيفن .

والمقال عن تشوسر (١٨٧١) على سبيل المثال استغرق وقتاً طويلاً ليستقرّ على
 موضوعه الظاهري . ونحن نحصل على وجهات نظر لوول عن الشعراء الجوالين
 والشعراء الجوايين في شمال فرنسا والشخصية الانجلو ساكسونية وإسهام أهل
 الشمال الأوربي ؛ ونحصل على مقارنات بين تشوسر من جهة ودانتى والروائيين
 الانجليز في العصور الوسطى وجوور^(٢١) ولانجلاند^(٢٢) . من جهة أخرى ، ونحن
 نحصل على تأملات عن دور تشوسر في تثبيت اللغة الانجليزية ومناقشات مستفيضة
 عن أوزانه قبل أن نلتقى بالنصوص . وأوصاف تشوسر توضع آنذاك مقابل أوصاف

(١٨) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٦ .

(١٩) الأعمال ، المجلد الثالث ، ٢١ : المجلد ١١ ، ص ١٤٤ .

(٢٠) فورستر ، ص ١٤٧ .

(٢١) جون جوور (حوالي ١٢٢٠ – ١٤٠٨) : شاعر إنجليزي صديق تشوسر والذي سماه جوور

الأخلاقي (المترجم) .

(٢٢) وايم لانجلاند (حوالي ١٢٢٠ – حوالي ١٤٠٠) : شاعر إنجليزي ، (المترجم) .

شكسبير ، ويجرى اقتباس وإيم بليك عن كلية أنماطه وينتهي بإعلان الحب للإنسان :
 « لو كان يمكن استخلاص الشخصية من الأعمال ، فإنه يكون إنسانا طيبا كريما
 مخلصا وودعا معتدلا المزاج وأكثر حكمة وربما لهذا العالم أكثر من النص ، لكنه
 إنساني وودود مع الله والناس »^(٣٣) . و (ترويلوس وكريسيد)^(٣٤) . لا تذكر إلا ويحاط
 طابع تشوهر بغموض بالاكليسيات القديمة مثل « النزعة النخوية اللطيفة »^(٣٥) .

ومثل هذا النوع من التحليل يمكن أن يطرح لمعظم المقالات . وهي تنوع في المدى
 والمعلومات من مقال صعب عن دانتى (١٨٧٢) قائم على « عشرين عاما من الدراسة
 النبوية »^(٣٦) ، إلى مقال عن لسنج (١٨٦٦) وهو ليس أكثر من مجرد تلخيص لسيرة
 ألمانى^(٣٧) . وهذه المقالات لها أهمية وقتية فى عصرها . والاعجاب الذى كله تعاطف
 بدانتى كان مقالا غير عادى بصفة خاصة فى نيوانجلند البروتستانتية . ولكن المقالات
 كنفذ تظهر آثارا عديدة للاعتبارات الخاصة بالمحاضرات داخل الحجرات والتحفظات
 وبراعة تحليلية وقدرة بسيطتين على التشخيص حتى تظل باقية حية . إن المقالات
 تعاني أيضا عجز لول عن التمسك بخطاطية منظمة للعرض ولتدبره القيم الأقصى .
 وهذا صادق بصفة خاصة بالنسبة للمقالات التى عن دريدن (١٨٦٨) ويوب (١٨٧١)
 ولول لا يستطيع أن يتخلص من الانشغالات المسبقة الرومانسية عن الكلاسيكية
 الجديدة أو يكن مقبرة على انكار اهتمامه المتعاطف بهؤلاء الشعراء . والمقال عن
 دريدن الذى يبقى خيطا من السيرة والوصف التاريخى التسلسلى للأعمال يمتد بشكل
 كامل إلى أجزاء نحو الخاتمة : إننا نحصل على اقتباسات من التصديرات والتأملات
 عن أسلوب دريدن الثرى والفقرات المصطبغة بصيغة من بلاد الغال أو فرنسا . وهناك
 فقرة عن تحوله إلى الكاثوليكية الرومانسية كما أن هناك سرد المظهره المادى وأخيراً
 يوجد تلخيص لكيانه ينتهى بملاحظة عن عدم رزاقته المحيرة . وبالمثل فإن المقال عن

(٢٢) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٣٦٥ .

(٢٤) الأعمال ، المجلد الثالث ، ص ٢٩٣ وأردت فى المقطع الأخير من ترويلوس وقد طُرحت فى الأعمال

، المجلد الثالث ، ص ٢٤٢ - ٢٤٣ .

(٢٥) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ١٧٤ .

(٢٦) بقلم أدولف ستاهر . لا يوجد ما يقال بعد نقد لسنج أو التمثيليات فيما عدا شكوى من غياب

ناتان . (الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٧) .

(٢٧) الأعمال ، المجلد الرابع ص ٢٧ فريدريك أ . بوتل : « مصطلح الشعر » (إيتكا ، نيويورك ، ١٩٣٦)

لإعادة طرح عبارته بشكل حديث عن هذه النظرة .

بوب يعرض أولا النظرة القصية ويرتد إلى جوزيف وورتن . وبوب رائع فى نوع من الشعر يعد أكثر انحطاطا ، وهو الشعر المصطنع والتقليدى . ويبدو لولول مقتنعا على أن هناك « إما عدد كبير من طراز الكسندر بوب من الفطريين أو عدد كبير من طراز ورنزورث ، وهى وجهة نظر وجدت لها دعاء حتى فى عصرنا .^(٢٨) ولكنه آنذاك يتراجع ويؤكد أنه لا يوجد إلا نوع واحد من الشعر وأن بوب - كما روى وورتن - ليس شاعرا حقيقيا على الإطلاق . وعلى أى حال فإن لولول يتردد عند هذه النتيجة ويحاول أن ينقذ بوب بالنسبة لمسألة واحدة : إنه شاعر عظيم فيما يتعلق بالخيال فى قصيدة « اغتصاب القفل » ، ولكن كل أعماله الأخرى قد قذفت بها إلى النفايات الرومانسية . ولولول فى تفاصيله لا ينتقد إلا كتاب « مقال عن الانسان » بسبب تفككه المنطقى (على نحو ما فعل لسنج قبل هذا بقرن) . وقد سحب يديه مرتبعا من روث قصيدة « دنكيا د » وعدم التوقيع للنساء الباديات فى الهجائية « عن شخصيات النساء »^(٢٩) . ولولول يسم بوب بنقص السوء^(٣٠) . ويبرر له دائما على أسس تاريخية : لقد كان العصر عصر النثر والاصطناع فى الفن والقحامة وبوب قد حقق بشغف احتياجات هذا العصر . وعلى أى حال فإن الحكم النهائى غير حاسم وملتبس ، وإن العلاقة مع العصر وحتى مع التراث الأدبى تظل غامضة .

ومع هذا يوجد نقد أصيل فى كتابات لولول . إن له أطروحة واحدة : استنكار النزعة العاطفية المفرطة والأنانية والتشاؤم والسيادة الرومانسية للطبيعة . إن نقده هو نقد أخلاقى وثقافى أكثر منه نقدا جماليا فى استلهاهم ، لكن نقده يسجل نقطة لصالح مقالاته عن سابقه ومعاصريه . إن الانسان العاطفى الانفعالى « هو الموسوس الروحى الذى يصبح الخيال عنده حقيقة واقعة » . « إنه يجب أن يعتقد أنه يعانى وهو يحتفظ بأسى يبدل ، يحتفظ بشيطان أزرق باعتباره كائنا أليفاً » . « إنه يحل انطباعه محل الشئ ذاته ! إنه يفرض وعيه على الشئ » . إنه « يفضل العقل على الإرادة ، يفضل

(٢٨) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٢٧ - ٢٨ ، ص ٣٦ ، ص ٤٦ ، ص ٤٨ ، ص ٥٣ .

(٢٩) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٤٩ - ٥٠ وهذا يناقض فقرة فى مقال برين (الأعمال ، المجلد

الثالث ، ص ١٧٧) حيث يوصف بوب على أنه « يترقب فرصته » . تعجز النقد القاسى من زاوية خلقية وهى وجهة نظر مبالغ فيها فى مقال ستراشى (بوب » ، كمبريدج ، ١٩٢٥) .

(٣٠) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٠ « وتليفه الشاعر » ، ص ٧١ الأعمال ، المجلد الثانى ،

ص ٢٤٩ .

الممارسة عن النظرية»^(٣١) ويعيش حياة الوهم . ويتراكم هو ينبوع هذا « الاتجاه الحديث المنحط »^(٣٢) . وروسو وشاتو بريان ووردزورث وشلي هم ممثلوه المحدثون . وفي أمريكا يعد ثورو واحدا من أفراد هذه القبيلة . وكارلايل هو أيضا « أساسا عاطفي انفعالي » : ونزعة السخرية عند هاينى هى « نزعة عاطفية انفعالية مريرة »^(٣٣) . ومع هذا فإن لاول مرة أخرى عاجز عن أى يظل متطابقا مع وجهة النظر هذه بتركيز . فحتى معظم مقاله غير النسقى تماما عن ثورو (١٨٦٥) الذى يسخر منه باعتباره إنسانا متقوقعا فى ذاته غير صحى والذى « يسجل حالة حرارته الشخصية بميزان الحرارة ثلاث عشرة مرة فى اليوم » . وينتهى بازدهار هائل للمديح الفجائى الذى يجعله فى مصاف نُن وسير توماس براون ونوفاليس^(٣٤) . وربما يشك الانسان فى أن لاول يعد هؤلاء الثلاثة أيضا من المتقوقعين فى نواتهم ، لكنه لا يمدح نُن مديحا شديدا^(٣٥) . والمقال عن « روسو وأصحاب النزعة العاطفية الانفعالية » يسخر بشكل مُسلٍ من هذا الانسان الذى يستعرض أوضاعه ومواقفه : « إن روسو يصيح : (سوف أكتشف قلبى لكم !) ثم يفتح صدره ويحطنا الواقفين من ملابسه الداخلية القنزة »^(٣٦) . ومع هذا فإن لاول فى المسألة المحورية يتأرجح مرة أخرى بشكل عاجز . وفى الجزء الأول من البحث نتأكد أن « العبقرية ليست مسألة شخصية » ، وأن السيرة لاتهم ؛ ولكن فى النهاية نحصل على دفاع شديد عن إخلاص روسو كإنسان لنيه « قناعات شديدة ملائمة »^(٣٧) .

ورغم أن المقال الجميل عن وردزورث (١٨٧٥) يمسك بتلابيب شاعر شهير على نحو أوثق فإنه أكثر ترددا . ولاول يهاجم « نسق وردزورث من العناية بالطبيعة ، التى بدأها الدكتور جان جاك واستمرت على يد كوبر » . وهو يجد شيئا مضحكا « فى منظر رجل شب عن الطوق وهو يرى ليخفى رأسه فى مريلة الأم العظيمة »^(٣٨) . وهو

(٣١) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٥٢ .

(٣٢) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٩٢ من الملاحظات فى أسفل الصفحة فى الهامش ، المجلد الثانى ، ص ٢٢٩ .

(٣٣) الأعمال ، المجلد الأول ، ص ٢٨١ والعرض التطلعي القديم فى « المائدة المستديرة » ، ص ٤٣ - ٦٤ .

(٣٤) عن نُن انظر : الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ١٦٠ : المجلد الثالث ، ص ٢٥ ، ص ٦١ : المجلد

السادس ، ص ١٠٨ .

(٣٥) الأعمال ، المجلد الثانى ، ص ٢٦١ .

(٣٦) الأعمال ، المجلد الثانى ص ٢٤١ ، ص ٢٧٠ .

(٣٧) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٤١١ - ٤١٢ .

(٣٨) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٤٧ - ٤٨ ج . ك . ستيفن « صوتان » فى « لايبس كالامى » وأشعار

أخرى « لندن ، ١٨٩٦ ، الطبعة الأولى ١٨٩٦ .

يعرض الرأي الذي أشهره ج. ك . ستيفن في أشعاره الفكهة من أن هناك « صوتين » عن وردزورث : إرميا وكاتبه ياروخ ، صوت الرعد وثغاء الغنم »^(٣٩) . ولوول يهاجم محدوديات وردزورث : فهو تنقصه الفكاكة والقوة الدرامية ، ويهاجم عزله ونزعتة الاقليمية ، وحتى نزعة ضيق أفق التفكير . « لقد كان المؤرخ للنزعة الممجدة لوردزورث »^(٤٠) . ولكن بالرغم من كل هذه الانتقادات (وقد صيغت بمصطلحات أرقى حتى في الخطاب الرئاسي أمام جمعية وردزورث ، ١٨٨٤)^(٤١) ، فإن لوول يترك أن وردزورث « يبدو أنه النقط وكتب بلطافة ثابتة أكبر حنوسنا زوالاً وعموضاً ، العلاقات المميزة جدا المثبتة على أشد شواطئ الوجود بعدا » ، ويخلص إلى أن وردزورث هو « الآن يندرج الخامس (وهو يفترض أنه بعد شكسبير وتشوسر وملتون وسبنسر) في سلسلة الشعراء الانجليز العظام المتعاقبين .

ولوول يفضل الانسان على الطبيعة ، والكلية على الجزئية ، والكل المصمم على نحو كلاسيكي على السلسلة المفككة من الفقرات المتألقة ، لكنه يطرح هذه الأفضليات العقلية كإنسان له ثقافة أدبية وكمواطن مسئول رأى النتائج الاجتماعية الشريرة للرومانسية وليس كشاعر مشبع بعمق بالعبادة الرومانسية الطبيعية وكتناقد تربى على مفهوم كولردج عن التخيل . وعدائه للشعور بالاستمرارية بين الإنسان والطبيعة عند وردزورث وثورو تتصادم مع إدراكه للتخيل الإبداعي ونزعتة الصورية الكلية المتبقية الشاملة وحتى مقالاته المعادية للرومانسية تتركنا غير راضين : فهي تعرض للصراعات في عقل لوول ، تردداته ، وتذبذباته وتفككاته ، واستحواذه الضعيف على الأفكار والنقص المميت في الشخصية النقدية ، مهما يكن لوول مستساغا ومفيدا فإنه كان محبا للأدب الجيد وشارحا له .

(٣٩) الأعمال ، المجلد الرابع ، ص ٤٠٦ .

(٤٠) الأعمال ، المجلد السادس ، ص ٩٩ - ١١٤ .

(٤١) الأعمال ، المجلد الرابع ص ٤٠٥ ، ٤١٥ .

I quote the Riverside edition of the *Writings* (11 vols. Boston, 1892) as *W*.

The Round Table, Boston, 1913; and *The Function of the Poet and other Essays* . ed. Albert Mordell, Boston, 1920.

Joseph J. Reilly, *James Russell Lowell as a Critic* (New York, 1915) is an elaborate attack.

Norman Foerster's chapter in *American Criticism* (reprinted also as introduction to James Russell Lowell, *Representative Selections* ed.

H.H. Clark and N. Foerster, New York, 1947) is the best defense.

Other comment besides that in biographies of F. Greenslet, Horace Senneder, R. C. Beatty, Leonard Howard, etc.:

J.M. Robertson, " Lowell as a Critic, " *North American Review*, 209 (1919) , 246-62.

Harry H. Clark, " Lowell's Criticism of Romantic Literature," *PMLA*, 41 (1926), 209 -28

Austin Warren, "Lowell on Thoreau," *Studies in Philology*, 27 (1930) , 442-61

George Wurtl, *Lowell's Debt to Goethe*, State College, Pennsylvania, 1936.

Richard D. Altick, " Was Lowell an Historical Critic ? " *American Literature*, 14 (1942) , 250 - 59.

وليم دين هوولز
(۱۸۳۷ - ۱۹۲۰)

لقد تم جلب نظرية الواقعية من أوروبا في فترة متأخرة جداً رغم أن الممارسة الملاحظة الدقيقة والتقنيات الواقعية في الرواية ذات اللون المحلي والفكاهة الغريبة وحتى الرواية العاطفية كانت قد انتشرت من نى قبل . والأمريكيون يستطيعون أيضاً أن يحطوا على تراث انجليزى صلب لرواية العادات والسلوكيات . وإن إنجار ألان بوهاوثرين وملفل الذين يبدون اليوم أعظم كتاب العصر كانوا فنانيين رومانسيين ورمزيين إما هربوا من مجتمعهم أو تغاضوا عن مشكلاته بطريقة مختلفة تماماً عن المروجين للأدب على أنه « مرآة للمجتمع » مما تكون هناك حاجة إليه . وهاوثرين في تصديره لروايته « المنزل نو القباب السبعة المثثة الأضلاع » (١٨٥١) دافع عن نمطه من « الرواية الخيالية » بعلامها المجازية ضد الرواية التي « تفترض أن تستهدف إلى الإخلاص الدقيق للواقع ، وليس مجرد الممكن ، بل للمحتمل والمسار العادى لتجربة الإنسان »^(١) . وملفل الذى أعجب بها وثرين إعجاباً شديداً أو كتب عرضاً تحليلياً « هاوثرين وطحالبه » (١٨٥٠) بمدح « القوة الكبيرة للسواد الذى فى داخله »^(٢) ، ويحتج أيضاً ضد التصورات المسبقة عن الواقعية . وقراء المثاليون « يريدون الطبيعة أيضاً ؛ ولكنها الطبيعة بدون قيود ، الطبيعة المنهجية المتبذلة فى الواقع .. والأمر مع الرواية مماثل لما مع الدين : يجب أن تقدم عالماً آخر حاضراً ، ولكنه عالم تشعر . بارتباطنا به »^(٣) . لكن حلول النظرية الفرنسية للواقعية قد تباطأ بصعوبة من جراء دروس هؤلاء الأساتذة . إن المقاومة الطويلة ضد الواقعية الفرنسية كانت ترجع بالأحرى إلى الاعتراضات الخلقية والدينية : ترجع إلى « لزوجة » الرواية الفرنسية وتضمنياتها المتشائمة غير الدينية^(٤) .

واقد نجح وليم دين هوولز فى صياغة نظرية الواقعية لأمريكا فى عصره بإحكام لأنه أكد على اختلاف آرائه عن آراء الفرنسيين واستمد العون بدلا من هذا من أساتذة الواقعية فى روسيا وإيطاليا وأسبانيا . وكتابه الصغير الذى هو بالأحرى تأملات كيفما اتفق « النقد والرواية » (١٨٩١) عادة ما يُعد بيان الواقعية الأمريكية ،

(١) فى س . براون : « انجاز النقد الأمريكى » (نيويورك ، ١٩٥٤) ، ص ٢٠٧ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

(٣) « الرجل الثقة » ، ١٨٧٥ (الفصل ٣٣ فى بولون ، ص ٢٠٤ .

(٤) انظر : أ . ج . سالفان « زولا فى أمريكا » ، دراسات جامعة براون ، المجلد الثامن ، ١٩٤٣ .

ولكنه ليس بالفعل إلا مناوشة في جملة طويلة من أجل طرح معتقداته^(٥) . وهو أول في « عواطف الأبدية » (١٨٩٥) يحكي قصة مسار القراءة التي بدأت من الكتب في منزله في أوهيو والتي احتوت سرفانتس وجولد سميث إلى فترة ١٨٨٦ عندما راعه تواستوى على نحو أشبه بالوحى . وفي إبان هذه السنوات قرأ مؤلفين رائعين ومرّ خلالها بتجمّعات مختلفة ؛ وهو إبان سنوات عمله كقنصل في البندقية (١٨٦٠ - ١٨٦٥) اكتشف الأدب الإيطالي . وأول كتاب لهو أول في النقد « الشعراء الإيطاليون المحدثون » (١٨٨٧) هو بالأحرى نقد نزيه وصفي لا لون له . لقد كان لديه نوق حبيّة للاقتباس من دي سنجنيس^(٦) . في نقاط حاسمة ، لكنه لم يعبأ بفوسكولو وليوباردى وحتى إعجابه بألفييري وما نتسبني ظل متباعدة ومفروضا ؛ والكتاب يبدو أشبه بمهمة مفروضة ويستسلم التعاطف السياسي لإيطاليا الجديدة . وهو أول لم يحب من بين الإيطاليين إلا جولونى « مبتدع الكوميديا الإيطالية الواقعية »^(٧) .

ونظرية هو أول عن الرواية تبلورت في السنوات الأولى لتولى رئاسة مجلة « أتلانتك منثلى » (١٨٦٦ - ١٨٨١) عندما تعرّف على الفرنسيين والروائي الألماني روائي الفلاحين برتولات أورياخ وترجنيف . وفي ذلك الوقت كان اهتمام هو أول النظرى الأساسى منصبا على مبدأ عدم تدخل المؤلف ومنصبا على الموضوعية التامة للعرض التحليلي . وفي عام ١٨٦٩ مدح إحدى قصص أورياخ لأنها « تحكى نفسها » . « إن الإنسان لا يفكر في المؤلف حتى النهاية »^(٨) . وهو يصف مثاله الخاص عندما يقول لنا إن ترجنيف هو « أكثر أفراد قبيلة الحكى القصصى نسيانا لذاته ، وهو لا يعود مفتونا بإبداعاته أكثر من اقتنائه بنفسه ؛ إنه لا يدلل أيا منها ؛ أنه لا يوبّخ أيا منها ؛ إنك إما أن تحبها أو أن تكرهها لما هي عليه ؛ وإن هذا لا يبدو أنه من مشغولياته » إن ترجنيف « يترك كل تعليق للقارئ » ؛ إنه يعبأ بالشخصية ويقلل من شأن الحبكة ؛ وهو يستخدم « منهج اللعب » - أى أنه يضفى الطابع الدرامى ولا يعلق ولا يشرح^(٩) . ولقد أترك

(٥) « النقد والرواية » يتكون من فقرات من مقالات في السلاسل « دراسة المحرر » في ١٨٨٦ من أجل التفاصيل أنظر كارتز : هو أول وعصر الواقعية » ، ص ١٨٥ - ١٩٠ .

(٦) انظر ٩٧ (« إيطالي بارع جدا ورائع » ، ص ١٢١ - ١٢٥ ، ص ١٨٨ ، ص ٢٥٧ - ٢٥٨ ، ص ٢٧٢ - ٢٧٤ .

(٧) تصدير لكارلو جولونى « ذكريات » (بوسطن ، ١٨٧٧) ، ص ٦ .

(٨) « النبات البرى » بقلم برتولات أورياخ ، مجلة أطلنطيك ، العدد ٢٢ (١٨٦٩) ، ص ٧٦٢ .

(٩) « ليزا أيفان ترجنيف » مجلة أطلنطيك ، العدد ٢١ (١٨٧٢) ، ص ٢٢٩ ؛ العدد ٢٢ (١٨٧٤) ، ص ٧٤٥ ، ومجلة مونسي ، العدد ١٧ (١٨٩٧) ، ص ١٩ من جثمان ص ٥٥ - ٥٧ .

هنرى جيمز هذا المثال فى أمريكا : « التجرد الفنى » هو « خاصيته المميزة » والأمر كما عند ترجنيف « إن الشخصية وليس مصير أناسه هى ما يشغله »^(١٠) . وفى مقال عن جيمز (١٨٨٢) يقيم هورلز تقابلا بين الرواية الجديدة والرواية القديمة :

« إن فن الرواية قد أصبح فى الواقع فنا أجمل فى أيامنا عما كان عليه مع ديكنز وٲاكركى . إننا لا نعود نعانى من وجهة النظر الواقعية من نفسها الواردة عند ديكنز وٲاكركى فى أيامنا هذه . كما أننا لا نعانى من الأسلوب المتكلف فى الرواية اليوم بشكل لا نستطيع أن نطبق به الاطناب عنه ريتشاردسون أو خشونة فيلدنج . هؤلاء الرجال العظام هم رجال الماضى ، وهم ومناهجهم واهتماماتهم وحتى ترولوب^(١١) . وريد^(١٢) . كلها أمور ليست من عصرنا . والمدرسة الجديدة تستمد أصولها من هاوثورن وجورج إليوت وليس من أى إنسان آخر

« وفن الرواية تأثر تأثرا كبيرا بالرواية الفرنسية فى الشكل ؛ ولكن واقعية نوبيه وليست واقعية زولا هى التى سادت معها ولها نفس خاصة بها فوق الاشتغال بتسجيل مطاردة شديدة من جانب رجل لامرأة والتى يبدو أنها الغاية الرئيسية للرواى الفرنسية . وهذه المدرسة التى هى خاصة بشكل كبير بالمستقبل بمثل ما هى خاصة بالحاضر تجد مثالتها الرئيسى عند السيد جيمز ؛ إنه هو الذى يشكل ويوجه الرواية الأمريكية على الأقل »^(١٣) .

وكتاب « النقد والرواية » (١٨٩١) لايكاد يقول شيئا جديدا . إن الأدب والفن هما « تعبير عن الحياة » ، و « يجب الحكم عليهما بمقتضى الإخلاص » لها . والأمر الذى نحتاج إليه فى النقد ليس الرجوع إلى فنانيين آخرين أو تراث الفن ، بل الاستجابة للحياة « مقارنة بالأشياء التى سبق للقراء أن عرفوها . ومن الناحية السلبية فإن هذا يعنى إدانة للرومانسية أو بالأحرى للأحابيل الرومانسية ؛ ومن الناحية الايجابية تأكيد على احتمالية الدافع ، رفض الكوارث والحوادث . إن الرواية يجب أن تقلل من شأن الحبكة وتركز على الشخصية . وهى يجب أن تعكس الحياة كما هى ،

(١٠) هنرى جيمز الابن : « مجلة القرن » ، العدد ٢٥ (١٨٨٢) ، ص ٢٦ .

(١١) أنثونى ترولوب (١٨١٥ - ١٨٨٢) : رواى إنجليزى له حوالى خمسين رواية منها مسح رواى إيرلندا . (المترجم) .

(١٢) تشارلز وريد (١٨١٤ - ١٨٨٤) رواى وكاتب نرواى انجليزى حققت مسرحيته « ألقعة ووجوه » (١٨٥٢) نجاحا منقطع النظير . وله روايات تاريخية (المترجم) .

(١٣) المصدر السابق ، ص ٢٧ - ٢٨ .

فى الولايات المتحدة الأمريكية ، ومن ثم يجب ألا تكون مفرطة فى التراجيديا والكأبة على غرار روايات دوستوفسكى . وفى فقرة مشهورة جدا - وغالبا ما يجرى اقتباسها خارج سياقها للتقابل مع سياق دوستوفسكى ونظريته . ويؤكد هولز إيمانه المتكامل والديمقراطى بالطبيعة الانسانية وأمريكا . وأن هناك روائيين يشغلون لهذا نواتهم بجوانب الحياة الأكثر ابتساما ، والأكثر أمريكية ويبحثون عن الكلى فى الفردى وليس الاهتمامات الاجتماعية . ومما له أهمية حتى مع مخاطرة أن يُعَنَو متبذلين أن يكونوا صادقين مع وقائعنا الحسنة » . وهذه الوقائع تشمل وجهة نظر أنظف وأكثر صحة للعلاقة بين الجنسين عما هو سائد فى الرواية الفرنسية . ويعترف هولز بأن « هناك حبا قويا وراء سطح مجتمعنا » ، لكنه يصرّ على أنه ليس طابعا خاصا . ويطالب بضرورة التقليل من الجنس فى الرواية . والعاطفة ليست فقط عاطفة جنسية : « عاطفة الحزن ، عاطفة الموت ، عاطفة الشفقة ، عاطفة الطموح ، عاطفة الكراهية ، عاطفة الحسد ، عاطفة الإخلاص ، عاطفة الصداقة ؛ وكل هذه العواطف لها دور فى دراما الحياة أكبر من عاطفة الحب وأكبر بكثير من عاطفة الحب الأثم » . وأخيرا هذا الفن الرقيق المتفائل الديمقراطى أساسا للرواية الأمريكية يجب أن يخدم خير الإنسانية ، يجب أن يجعل الناس « أكثر شفقة وأفضل » ^(١٤) . لقد أصبح تولستوى « الوعى النهائى » عند هولز . « إن الفن الأقصى فى الفن له ذروة تأثيره فى أن يجعلنى أنصّب الفن للأبد أسفل الإنسانية » . وهولز بالمقارنة مع العروض التحليلية الأولى عن ترجنيف وهنرى چيمز قد فقد الاهتمام بالأوصاف الفنية للرواية . ويبدو له تولستوى الكاتب الوحيد الذى « ليست له عادة » على الإطلاق ، والذى رواياته « يبدو أنها الحقيقة الخالصة دائما » ، والذى « توجّه الصارخ والبسيط ما يكون عليه الأسلوب فى المؤلف الأدبى فقط » ^(١٥) . وهولز لا ينتقد تولستوى إلا عندما ينحرف عن هذا التسجيل المباشر : عندما يصبح قطعيا ، لما فى رواياته الفلاحية المتأخرة ، أو عندما « يهبط إلى التفسير » كما فعل فى « أنشودة كرويتزر » على نحو بسيط جدا للغاية ، وأنه لايفترض شيئا افتراضيا ، وأنه « حقيقى » حتى أنه يكف عن أن يكون « أبا بالمعنى الفنى على الإطلاق ويصبح الحياة نفسها » ^(١٦) .

(١٤) « النقد والرواية » ، ص ٨ ، ص ٩ ، ص ١٥ ، ص ١٢٨ - ١٢٩ ، ص ١٥٠ ، ص ١٥٧ ، ص ١٨٨ .

(١٥) « عواطف الأنبياء » ، ص ٢٥٤ ، ص ٢٥٨ تصبيرات ص ٤ ، ص ٤٢ .

(١٦) المصدر السابق ص ٢٥٦ ، ٢٥٧ ، تصبيرات ، ص ٦ .

واقـد رصـع هـوولـز كـتابـاتـه المتـأخـرة بالـوضـوح وطلـوـر وـجـهـة نـظـره ولـكن لـم يـكـن يـغـيـرـها . ولـه مـحـاضـرة « كـتـابـة الرـوـايـة وقـراءـة الرـوـايـة » (١٨٩٩ ، لـم تـنـشـر حـتى عـام ١٩٥٨) تـعـرـض لـهـذا المـعـتـقـد مـرة أـخـرى . « الحـقـيـقـة هـى المـحـك الأـول لـلـرـوـايـة » ، وـالحـقـيـقـة تـعـنـى الحـيـاة وـهـى ضـمـان الجـمـال . وـيـدـافـع هـوولـز عـن تـوجـه الرـوـايـة إـلى « المـنـاطـق الحـالـكة لـلـنـفـس ، وـالـأـمـاكن القـذـرة وـالحـقـيرة ، وـالـأـمـاكن العـالـيـة وـالسـفـليـة » ، « دـعـوا كـل الأـشـيـاء الخـفـيـة تـتـعـرـض لـلـشـمـس » ، وـدـعـوا كـل يـوم يـكـون يـوم الـديـنـوتـة . وـإذا كـانـت المـوعـظـة الـديـنـيـة لا تـعـود تـسـتـطـيع أن تـخـدم هـذه الغـايـة ، فـلتـدـعـوا الرـوـايـة تـقـم بـهـذه المـهـمـة . « لـكـنـه يـدرك أن التـعـلـيـمـات المـبـاشـرة لـن تـحـقق هـذه الغـايـة » . إذا كـان العـمـل عـمـلا قـنـيـا فـإنـه سـوف يـسـتـخـلـص نـفـسـه تـمـاـما مـن بـرائـث نـظـام العـضـلـات أو فـلـسـفـة الأخـلاق وـيـقـنع أـسـاسـا بـأن لا يـكـون شـيـئا إـن لـم يـكـن جـمـالـيا . إـن قـصـتـه هـى الشـئ الـذى يُقـصُّ أـوـلا وـقـبـل كـل شـئ » . إـن ما يـهـمُّ هـو « تـأثـير الحـيـاة » وـالـذى يـيـدو أن هـوولـز يـفـكر فـيـه عـلى اتـنـصـار الخـداع . وـهو يـعـرف نـظـر يـا أن الفـن لـيس الحـيـاة ، بـل إـن فـن الرـوائـى هـو شـئ أشـبـه بـسـراب ، وـهم بـصـرى . « إـن التـأثـير أشـبـه بـالتـأثـير الـوارـد فـى العـروض التـصـويـريـة لـلمـشـاهـد عـلى الجـدار الداخـلى لـحـجـرة دائـريـة يـشـاهـدهـا نـظـارة جـالـسـون فـى وـسـط الحـجـرة حـيـث تـوجـد فـى كـل نـقـطة مـعـيـنة أـرض حـقـيـقـة وـعـشـب حـقـيـقى ثـم يـتم النـقل دـون تـقـسـيم عـلى قـمـاش اللـوحـة لـخـير ما يـسـتـطـيع الفـنـان المـصـور أن يـفـعـلـه لـيـحـاكـى الأـرض الـواقـعـيـة وـالعـشـب الحـقـيـقى ... وـإذا كـنا شـديـدى المـهـارة وكنـا صـبـورين لـلـغـايـة فـإنـنا نـسـتـطـيع أن نـخـفى نـقـطة الـالـتـقـاء » . وـهوولـز مـع شـخـصـيـة مـخـتـلـفة يـقـول نـفـس الأـمر عـندما يـقـول إـن « مـهـمـة الرـوائـى » هـى « تـرتـيـب المـنـظر لـكـم مـع وـجـود كـل شـئ فـى عـلاـقـته المـنـاسـبـة وـتـنـاسـبـه مـع كـل شـئ أـخـر » . لـكـنـه يـضـيف فـى التـوإـن وظيفـة الرـوائـى أـيـضـا هـى « أن يـسـاعـدكـم عـلى أن تـكـونـوا أكـثـر شـفـقـة لـرفـاقكـم وأكـثـر عـدالة لـأنـفـسـكـم وأكـثـر صـدقـا لـلـكـل » . وـفـرـوق الأنـمـاط الـتى رـسـمـتـها مـحـاضـرة هـوولـز تـجـعل هـذا المـثـال لـلـوهم مـع عـرض تـعـلـيـمـى أكـثـر عـيـنيـة . هـناك رـوائـيـون « صـادقـون » وـرـوائـيـون « غـير صـادقـين » . جـين أوسـتن وجـورج إلـيـوت وأنـطـونى تـروـلـب وتـومـاس هـارـدى ، فـلو بـير وـمـوـيـاسـان وـالأخـوان جـونـكـور وـبـودـيـه وـزولا وتـرجـنـيف وتـواسـتـوى كـلـهم « صـادقـون » . وـثـاكـرى وـبـيـكنـز وـبـولـور وـريد وـتـومـاس وـبـوسـتـوفـسكى « المـعـيارى » هـم « غـير الصـادقـين » . وـهـناك ثـلاثـة أنـمـاط مـن الرـوائـيات فـى تـرتـيـب تـنـازلى لـلعـظـمـة : « الرـوـايـة ، القـصـة الخـيـالـيـة ، وـالرـوـايـة » المـصـطـبـغة بـالصـبـغة الرـومـانـسيـة » ، وـهو تـصـنـيف مـعـايـر يـسـمح لـهاـوتـشـورن كـكـاتـب أن يـؤـلف القـصـة الخـيـالـيـة . وـروايـة « كـبـريـاء وـهـوى » وـ « الزـحـف

المتوسط»^(١٧). و«أنا كارنينا» و«آباء وأبناء»^(١٨). تنتمي للطبقة الأولى؛ وروايات ديكنز وهوجو تنتمي للطبقة الثالثة أكثر الطبقات انحطاطا. وهناك تصنيف ثلاثي آخر يطرحه هوبز في المحاضرة له نفس معيار القيمة: الشكل القائم على السيرة الذاتية هو أشدها وأصعبها في الحفاظ عليه الروم: وهو يشمل «جيل بلاسي» و«باري لينتون»^(١٩). (هو أعظم كتب تاكزى في نظر هوبز) و«هنرى ايسموند»^(٢٠). و«قصة بليثدريل الخيالية»^(٢١). الثانى و«ديفيد كوبرفيلد». وهناك الشكل التالى وهو رواية السيرة مع وجود شخصية محورية واحدة لم يقدم لها هوبز سوى مثال واحد «رودريك هدسون» لهنرى جيمز؛ والشكل الثالث الرواية «التاريخية» ويعنى بها هوبز الرواية التى تحكى كما لو كانت المادة تاريخا حقيقيا من خلال عقل كلى، المؤلف العليم بكل الأمور. وهذا الشكل هو أعلاها وإن «يكاد يكون بلا شكل كما هو الحال مع أكبر صعوبة مع محدوديات خطيرة فى تأثيراتها، حتى أنه يمكنكم أن تعطوها تماثلا. فإذا ماتركت لذاتها فإنها تنتشر دون نظام، وتبسط فى الأرجاء، وتطلق بلا تقاسب وبشكل بدائى؛ ولكن إذا كانت صادقة بالنسبة للحياة التى تستطيع أن تعطى لها سلطة للتظاهر بالمعرفة فإنها تكون مليئة بالجمال والتعامل»^(٢٢). وهناك حل غير واقعى معروض: ثقة الرواية بالنجاح الفنى الأقصى للخداع والهلالية والحقيقة الحرفية تبدو بشكل دائم متراجعة من جراء إدراك أن الفن ليس هو الحياة؛ وأن الفنان عليه أن يختار وأن ينظم، وأن تكون له تقنيته وجهة نظره.

واقد حاول هوبز حتى أن يخطط لشيء أشبه بتاريخ الرواية. ولأول وهلة فإن الأطروحة الرئيسية لكتاب «بطولات الرواية» (١٩٠١) يكاد يكون كتابا غير واعد.

(١٧) رواية لجورج إليوت صدرت فى ١٨٧١ - ١٨٧٢ وعنوانها بالكامل «الزحف المتوسط، دراسة الحياة الإقليمية» (المترجم).
(١٨) رواية من تأليف الروائى الروسى ترجنيف عام ١٨٦٢ (المترجم).

(١٩) رواية ساخرة كتبها تاكزى الروائى البريطانى عام ١٨٤٤ (المترجم).
(٢٠) رواية كتبها تاكزى عام ١٨٥٢ واسمها بالكامل «تاريخ هنرى ايسموند» وتقع فى ثلاثة مجلدات (المترجم).
(٢١) رواية كتبها هاوثورن ونشرت عام ١٨٥٢ وعكس فيها المؤلف تجربته مع جماعة أصحاب النزعة الكلية الصورية الخيالية. (المترجم).

(٢٢) محاضرة «كتابة الرواية وقراءة الرواية» (١٨٩٩) نشرت من مخطوطة لولين م. جيبسون فى «هوبز وجيمز: إعلان مزيج» (نيويورك، ١٩٥٨)، ص ٨، ص ٩، ص ١٠، ص ١٥، ص ٢٠، ص ٢٢، ص ٢٣، ص ٢٤.

يقول هـوزان إن الرواية الانجليزية قد أسست « حق البراءة في صورة حقيقية للعادات وهي تمجد مطلب التجربة لتكون مسلية ومهذبة دون أن تكون أمرا مخجلا » . وجولد سميث كان الرائد والنساء الثلاث - جين أوستن ، فابى برنى ، ماريا ايجورت - والرواية مخصصة للأبد للتسخن ؛ فمن كن مخلصات لمهتتهن من العقل العفيف . « لقد تخيلن البطلة التي هي فوق كل شئ فتاة رائعة » . وبالتصاوير الرائعة والتأملات العاطفية عن مثل تلك البطلات مثل الفتاة العمياء نيديا في رواية « آخر أيام بومبي » لبولور ، فإن « بطلات الرواية » تبدو كل واحدة منهن مجرد قائمة يعمل كتاب مصيره أن يوضع على موائد غرفة الاستقبال عند القارئات الأمريكيات في ذلك الوقت . والكتاب يبدأ باستبعاد ديفو « بسبب عاداته ، وليس بسبب طريقته أو دافعه ، ويطالعه يجب أن ييقن أسيرات القفل والمفتاح ، ولا يستطيع أن يكن كما يسمين في الجماعات المختلطة من الجنسين . إن روايات ديفو (هكذا !) لا يمكن قراءتها بحرية ونقدها بحرية » (٣٣) . ولكن بمجرد أن يصل هـوزان إلى القرن التاسع عشر ، إلى أرض أمنة خلقيا ، فإنه يطرح فروقه بحرية وواقعية . إنه يحط من شأن سكوت وديكنز وثاكرى ويمدح جين أوستن وتروبل وجورج إليوت . وهو لا يجد فائدة في كوبر ، ولكنه يعجب بهاثورن الذي يستطيع أن يدافع عنه برسم تفرقة بين الرواية الجيدة والرومانسية السيئة » . « إن القصة الخيالية عند هاثورن تبحث عن تأثير الواقع في الظروف المرئية ، والرومانسية كما هي عند ديكنز تحاول إيجاد تأثير مرئى على الظروف الفعلية » (٣٤) . بل إن هـوزان ليعجب « البطلات المتقدمات » عند الإخوة برونتي ، وهو سخرى في مدحه لرواية توماس هاردي « جود الفاضل » رغم أنه خائف من أن يقتبس منها : « فلا يوجد كتاب أعظم منه وأصدق قد كتب في أيامنا أو في أى أيام أخرى » (٣٥) .

وهناك عدد كبير من عدم التناسق في نقد هـوزان : فأجزاء من الافراط في الاحتشام المثير للغبان يتبعها مدح مفرط لإميل زولا باعتباره « واحدا من أعظم المواطنين وأكثرهم بطولة » . وكتبه « رغم أنها تبدو في الغالب غير محتشمة ليست على الإطلاق لا أخلاقية ، بل هي دائما أكثرها باعثة على الرعب وأكثرها باعثة على

(٣٣) « بطلات الرواية » المجلد الأول ، ص ٢ - ٢ ، ص ٥ ، ص ١٢ .

(٣٤) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ١٦٢ .

(٣٥) المصدر السابق ، المجلد الأول ، ص ٢٢٩ : المجلد الثاني ، ص ٢٠٩ .

الأخلاق الخيالية والشفقة» (٢٦). والمديح المبالغ فيه جداً لكاتبات القصة القصيرة
التافهات يتعارض مع الإلغاء الشديد لأعظم الأساتذة . ومعايير هـولز النقدية مفككة
غير يقينية ومتأرجحة لأنه أساساً ويالرغم من انتاجه الهائل لا يعبأ بالنقد كتحليل
وحكم . إنه يصّر بوضوح ما يكون عن حكمه الطموح عن كتب هنرى جيمز ؛ وتقضيله الدائم
لكتب جيمز الخالية من الأصالة (٢٧) . زيادة على ذلك كان هـولز من أصحاب الدعاية
للرواية الجديدة وحامياً كريماً للقادمين الجدد من أمثال هاملين جـارلاند وستيفن كرين (٢٨) .

وبالنسبة للرواية الإيطالية والرواية الأسبانية تصور بالمثل دوره على أنه دور
الإنسان المتوسط المتحمس . ولقد قدم رواية فرجا « لا ما لاغو جليا» (٢٩) ، لكنه وجد
الرواية الأسبانية أكثر ملاءمة . ولقد أسس علاقات شخصية مع أرماتنو فالكيـا فالدين
واقتبس بعض التأملات فى « النقد والرواية » كما لو كان قد وجد شاهداً ملكياً متوجاً
للواقعية (٣٠) . وقدم « السيدة الكاملة » من تأليف بيرز جالدوس ومدح رواية « ييببت
جيمينز » لخوان فالرا . ومع عام ١٩١٩ انطلق مع رواية « الكاتدرائية » من تأليف
بلاسكو إيبانيز . وبدا له إبانيز « بسهولة أول الرأشيين الأوربيين الأحياء » . والكتاب
هو « واحد من أكمل وأغنى الكتب عن الرواية الحديثة » ، ويستحق أن يوضع فى
مصاف أعظم عمل روجى وما يجاؤى شئ بعد فى الاتحيزية (٣١) . وهـولز محتـم
عليه أن يتجاوز مبالغاته الأسبانية عن جهة لأنها كانت جديدة بالنسبة له ولجمهوره
ومن جهة أخرى لأنها أفادت (مثل الروس) كهراوة لضرب الفرنسيين بها : « ضرب
الصنم الفرنسى القبيح الذى امتلك لنفسه اسماً طيباً هو الواقعية ليلوثها » (٣٢) .
وهـولز مع كل البقع السديمية التى عنده وجد عقيدة شاملة وكريمة وإن كانت منحلة
وهى عقيدة « الواقعية الصامته » وصديقه الأصغر هنرى جيمز ذهب أبعد فى وضع
نظرية للفن .

(٢٦) « تصديرات » ، ص ٩٨ ، ص ٩٣ (أصلا فى مجلة ثورث أمريكان ريفير ، ١٩٠٢) .

(٢٧) المصدر السابق ، ص ٩٨ .

(٢٨) انظر : « تصديرات » ، ص ٣٥ ، ص ٦٢ ، ص ١٤٩ .

(٢٩) « بيت بالقرب من شجرة المشملة » ، نيويورك ، ١٨٩٠ ، فى « تصديرات » ، ص ١٩ .

(٣٠) « النقد والرواية » ، ص ٥٨ - ٧٢ .

(٣١) جالدوس (١٨٩٦) : فى « تصديرات » ، ص ٥٣ ؛ « ظل الكاتراكية » ، نيويورك ، ١٩١٩ ؛ فى

« تصديرات » ، ص ١٧٣ ، ص ١٨١ عن كل العلاقة بالأسبان انظر : ستانلى ت . وليمز ، المجلد الثانى ،
ص ٢٤٠ - ٢٦٧ .

(٣٢) مجلة هاريز ، العدد ٧٢ (١٨٨٦) ص ٨١٢ .

There is no Collected edition.

I quote *Modern Italian Poets : Essays and Versions*, New York, 1887.

Criticism and Fiction, New York , 1893, 1 st ed. 1819.

My Literary Passions, New York, 1895.

Heroines of Fiction, 2 vols. New York, 1901.

Recent rprints :

Prefaces to *Contemporaries (1882 -1920)*, ed. G. Arms, W.M. Gibson and F. C . Marston, Jr., Gainesville, Florida, 1957.

Criticism and Fiction, and Other Essays, ed. C. M. Kirk and R. Kirk, New York, 1959. Reprinted as *European and American Masters*, New York, 1963.

For list of Howells' numerous uncollected articles see William M. Gibson and George Arms, " A Bibiography of W. D. Howells, " *Bulletin of the New York Public*, 50 (1946), 671 - 98, 857-68, 909-28; 51 (1947), 48-56, 91- 105, 213-48,341-54, 384-88, 431-57, 486-512.

Most books on Howells contain comment on his criticism, e.g. Delmar G. Cooke, *William Dean Howells*, New York. 1922; Oscar W. Firkins, *Willian Dean Howells*, Cambridge, Mass.m 1924; and Everett Carter, *Howells and the Age of Realism*, Philadelphia, 1954, *The Road to Realism : The Early Years. 1837-85*, of *W. D. Howells*, Syracuse , 1956, and *The Realist at War : The Mature Years, 1885-1920*, of *W. D. Howells*, Syracuse, 1958.

Royal A. Gettmann, *Turgenev in England and America* (Urbana, Ill.,1941), pp. 51-61, and Stanley T. Williams, *The Spanish Backaground of American Literature* (2 vols. New Haven, Conn., 1955), 2, 240-67, are important for my purposes.

Claudio Gorlier, " William Dean Howells e le definizioni del realismo," in *Studi Americani*, ed. A. Lombardo (Rome, 1956), 2, 83-126.

Donald Pizer, "The Evolutionary Foundation of W. D. Howells' *Criticism and Fiction*," *Philological Quarterly*, 40 (1961), 91 - 103.

James L. woodress, Jr., *Howells and Italy*, Durham, N.C., 1952.

(۱۰)

هنری چیمز

هناك تباين كبير في الرأي حتى بين المفترض فيهم أنهم نقاد متعاطفون فيما يتعلق بمكانة هنري جيمز كناقد ، والشاعر والناقد ت . اس . إليوت إعتبر هنري جيمز « على نحو مؤكد ليس (بالناقد الأدبي) الناجح . إن نقده للكتب والكتّاب نقد ضعيف ... وهو ليس ناقدًا أدبيًا » . ويعترف إليوت بأن جيمز في رواياته هو ناقد جميل للأشخاص . لكنه ينكر عليه الروعة في الأفكار . ويلغة إليوت الحافلة بالتناقض الظاهري « كان لديه عقل جميل حتى أنه ما كان يمكن لأي فكرة أن تنتهكه »^(١) . ومن جهة أخرى فإن برسي لوبوك في كتابه « وظيفة الرواية » يعلن أن جيمز « الروائي الذي نقل بحثه إلى نظرية في الفن أكبر مما فعل أي إنسان آخر - هو (الباحث) الحقيقي في الفن »^(٢) . بينما موريس روبرتس في كتاب صغير عن « نقد هنري جيمز » يعلن أنه « ما من ناقد آخر قد توغل بعمق في فلسفة ألفن »^(٣) . ور . ب . بلاكمور أخيرا يمدح « تصديرات » جيمز بطبعة نيويورك لرواياته على أنها « أعظم وأفصح وأصل بحث في النقد الأدبي قد وجد كما أعتقد » . « إن النقد لم يكن مفرطًا في الطموح ومفرطًا في النفع كما فعل جيمز »^(٤) .

ورأي إليوت ورأي المنتقسين الأمريكيين لقدر هنري جيمز سواء من الماركسيين أو القوميين يبدو أن لي أنهما علامة خارقة على نحو متسع ويلوح لي جيمز على أنه خير ناقد أمريكي في القرن التاسع عشر والذي - (يضاهي) ت . اس . إليوت - طافح بالأفكار والمفاهيم النقدية ، ولديه نظرية محددة تماما وجهة نظر تسمح له بتشخيص بحساسة وتقييم مؤثر لدى متسع من الكتّاب : متسع بطبيعة الحال ليشمل الروائيين الفرنسيين والإنجليز والأمريكيين في عصره . ولكن من جهة أخرى فإن تمجيد (التصديرات) لأعظم أبحاث النقد التي قد كُتبت تبدو لي مبالغة . إن (التصديرات) ككل والحكم عليها كنقد مخيبة للآمال ؛ فهي بلا شك ذات أهمية قصوى لدارسي حياة جيمز ورسائله ككاتب ، وفيها أكبر تمييز فريد يدل على أن مؤلفها لديه تعليق مستفيض عن عمله . لكن (التصديرات) هي أساسا تذكيرات وتعليقات وليست نقدا . وهي تقول

- (١) « عن هنري جيمز » (١٩١٨) ، في « تساؤل عن هنري جيمز » بإشراف ف . و . نوبس (نيويورك ، ١٩٤٥) ، ص ١٠٩ - ١١٠ .
(٢) لندن ، ١٩٢١ ، ص ١٨٦ - ١٨٧ .
(٣) كمبريدج ، ماساشوسيتس ، ١٩٢٩ ، ص ١٢٠ .
(٤) المقدمة إلى « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، المقدمة بقلم ريتشارد . بلاكمور (نيويورك ، ١٩٢٤) .

لنا أين أُلِف الكتاب . ومتى أُلِف ، وما هي « البذرة » التي نمت منها القصة - شخصية - يجرى تذكرها ، طُرُقة قيلت وقت الغداء ، مزاج جرى استعدائه وأسرته - أو تشرح بتوسع وتطور أطروحة عن الرواية أو الانغماس في تأملات عامة عن السلوك والعادات والحياة . أما النقد الدقيق الفعلي فنادر في (التصديرات) : إنها قاصرة على الروايات المبكرة عندما كان جيمز يعترض على النهاية المتعجلة لروايته « روبريك هيدسون » أو يستنكر رواية « الأمريكي » على أنها رومانسية وغير صادقة بالنسبة للحياة . زيادة على ذلك فإن (التصديرات) تحتوي على تأملات عن العلاقة بين الفن والحياة ، وهي تحلل وتحدد بالفعل - وإن كان ضمنيًا فحسب - تقنية جيمز الروائية ، وخاصة الحاجة إلى عقل محوري والحاجة إلى ثورة ثابتة للسرد . لكن هذه الفقرات - وخاصة التصدير لرواية « السفراء » - تشكل كلاً لا يتجزأ للعمل النقدي العام عند جيمز . ولكي يمكن عزلها فإن هذا يقتضي الإفراط في التأكيد على أحبولة تقنية واحدة ، « وجهة نظر » والتي يصبح بها جيمز متوحداً مع العنف مما يضيف الغموض على كلية انجازه النقدي الذي يحتوى على مناقشات لأشد مسائل النظرية الأدبية ارتباطاً في علاقاتها بعدد كبير من الكتاب . وعلمنا أن نبحت أساساً المجلدات الخمسة في النقد التي نشرها جيمز نفسه « القراء والروائيون الفرنسيون » (١٨٧٨) و « هاوثورن » (١٨٧٩) و « صور جزئية » (١٨٨٨) و « مقالات في لندن وفي أنحاء أخرى » (١٨٩٣) و « ملاحظات عن الروائيين » (١٩١٤) ، وعلمنا أن تلحق بهذه المجلدات الخمسة العروض التحليلية العديدة المبعثرة التي بدأت مع أوائل عام ١٨٦٤ والمقدمات والتصريحات في الرسائل والمجموعة غير المكتملة في « آراء وعروض تحليلية » (١٩٠٨) و « ملاحظات وعروض تحليلية » (١٩٢١) وأخيراً « مستقبل الرواية » (١٩٥٦) ، و « مقالات أمريكية » (١٩٥٦) و « عروض تحليلية أدبية ومقالات » (١٩٥٧) . وسيكون من الأفضل - في نطاق حدودنا - أن نتناول العمل النقدي لجيمز ككل منذ أول عروضه التحليلية الأولى عام ١٨٦٤ إلى المقالات عن « الرواية الجديدة » (١٩١٤) ، وهي مدة تصل إلى خمسين عاماً وتناولها كوحدة لا يحتل فيها نقد رواياته سوى مكانة بسيطة . ومما لا شك فيه أنه توجد بعض الانحرافات عن المعتقدية وقد حدثت تغيرات في الأسلوب إبان هذه الخمسين سنة : وخاصة في المرحلة المبكرة من قيام جيمز بعروض تحليلية في « الأمة » و « المجلة الأمريكية الشمالية » في ١٨٦٤ - ١٨٦٦ وهذا يختلف في كونه ذا طابع أكثر أخلاقية وثقافية . والكتابات الأخيرة غالباً ما تتناسج من خيوط عنكبوتية متطورة وأحياناً توجد

إسهابات جوفاء غربية أو ينغمز في تشبيهات مقصودة لذاتها . ويصفه عامة كلية - رغم أن آراء جيمز النقدية ممتاسكة بشكل ملحوظ ومتناسقة - قد طرأت عليها في معظمها تغيرات من التأكيدات ترجع إلى اختلاف الجمهور أو الجو المتغير للعصر .

ولقد كان هنري جيمز يأمل في فترة ما أن يصبح سانت - بوف الأمريكي . ففي رسالة له اقترح « أن نعمل لأدبنا وكياناتنا الإنجليزية القديمة العزيزة (شيئاً) مشابهاً لما فعله ستي - بوف (هكذا كتب الاسم مع أن صحته هو سانت - بوف) وخبرة النقاد الفرنسيين للفرنسيين » . إنه لا يريد أن « يحاكيه أو يعيد نفسه في الإنجليزية » : بل إنه بالأحرى يريد أن يفعل شيئاً مماثلاً لعمله ، والذي بدا له أنه ينتمي إلى الماضي ، وجيمز - من جهة أخرى - واع بذاته تماماً ويشعر بنفسه على أنه رجل المستقبل ، أمريكي لديه ميزة التطلع إلى أوروبا من الخارج . « نستطيع أن نتعامل بحرية مع أشكال الحضارة التي ليست حضارتنا ، ويمكننا أن نلتقط وننتقى ونتمثل بالاختصار (جمالياً) ما يخصنا أينما نجد » . لقد أمل في « دمج ثقافى متسع ومركب للاتجاهات القومية في العالم » ^(٥) ، ومن المؤكد أن جيمز بعمله الروائى والنقدى معاً ظل مخلصاً للبرنامج المعتمد في رسالته الشبابية المتباهية . وطوال حياته كان واعياً بالفعل بالكيان المتدننى والظروف المتدنية للنقد الانجليزى والأمريكى والحاجة إلى إحياء للنقد وخاصة نقد الرواية . لقد تبين بشكل دائم تفوقية فرنسا عند هذه النقطة واستمّد دون شك منهجه العام وأسلوبه من النقاد الفرنسيين على الأقل في مراحلهِ المبكرة . ولكن يجب ألا نخطئ من شأن الانطباع الهائل لكتاب أرنولد « مقالات في النقد » (١٨٦٥) الذى استعاد جيمز قراءته أولاً في مسودات الطبعة الأمريكية قبل صياغتها ^(٦) ، أو الإعجاب الممتد طوال الحياة بلوول والذى بدت له مقالاته « معجزات على الاستثارة والبعث والنقل والاستبصار والتاريخ والشعر » ^(٧) ، ولا يجب أن ننسى تأثير وسائل الإعلام فى مجال العرض التحليلى الأمريكى والانجليزى فى عصره ورجال من أمثال اسلى ستيفن (الذى عرفه جيمز معرفة جيدة) وإدموند جوس (الذى أعجب به أيضاً إعجاباً) .

(٥) إلى ت . اس . بوى ، ٢٠ سبتمبر ١٨٦٧ ، « الرسائل المختارة » بإشراف ليون . إدل (نيويورك ،

١٩٥٥) يحتوى على عديد من الرسائل الجديدة .

(٦) « المقالات الأمريكية » : بإشراف ليون أدل (نيويورك ، ١٩٥٦) ، ص ٢٧٥ - ٢٧٦ .

(٧) « مقالات في لندن وأماكن أخرى » (نيويورك ، ١٨٩٢) ، ص ٧٤ .

ولقد انحرف وتغير رأي جيمز في سانت - بوف وكان أبعد ما يكون أن يظهر على أنه عمل غير نقدي . وفي عرض تحليلي مبكر (١٨٦٥) ميز جيمز بين « نقد صغير » و « نقد كبير » . « إن النقد الكبير يبدو لنا أنه يمسُ بشكل أو بآخر تقريبا الفلسفة الخالصة . والنقد الخالص يجب أن يكون من النوع الصغير . وجوته هو ناقد كبير ؛ والسيد سانت - بوف هو ناقد صغير . وكثيرا ما ينطلق جوته من فكرة : أما السيد سانت - بوف فإنه ينطلق من واقعة : جوته ينطلق من قاعدة عامة والسيد سانت - بوف ينطلق من مثل جزئي » . ورغم أن جيمز يقول إن سانت - بوف « قد يُسمى أول النقاد الأحياء » فإنه يذهب إلى أنه « ليس فيلسوفا حيث أنه لا يعمل انطلاقا من موضوع كبير » ، وليست لديه « نظرية معتمدة عن الحياة ، عن الطبيعة ، عن الكون »^(٨) ، وفي عرض تحليلي لترجمة انجليزية لكتاب « صور النساء » يتشكى جيمز من أن سانت - بوف « أخلاقي على نحو ضئيل جدا وهو بالمعنى الليبرالي ليس مفكرا كبيرا » . إنه عالم نفسي ، تجريبي ، له مزايا أدبية كبيرة . « إنه شاعر صغير ، أخلاقي صغير ، مؤرخ صغير ، فيلسوف صغير ، رومانسي صغير » . إن لديه القليل مما لدى الرومانسي . إنه « رجل عجيب . فيه ضعف صارخ للتخيل والعمق والحصافة والمهارة البناءة » ولكن تظل « عاطفته للأدب - والتي ندرج فيها فضوله النهم وموهبته الخالدة في التعبير - هي أسلوبه »^(٩) . ولكن جيمز بعد وفاة سانت - بوف تغيرت لهجته : فهناك عرض تحليلي لكتاب « أحاديث الاثنين » وقد سماه فيه « أدق نقاد العالم الذين رأهم » ولم يتشك إلا من « انطباع يحصافته المرعبة » ، ولم يتشك أيضا إلا من أنه كان هكذا حتى في عروضه التحليلية المبكرة القاسية للغاية والعتيقة للغاية ، والمفروضة للغاية »^(١٠) . وهناك عرض تحليلي لكتاب « صور انجليزية » وهو يبدو آنذاك أنه يستمتع بشكل كبير للغاية « للدمج البينى الدقيق للعلم والتجربة » . و « معظم المعرفة المتسقة بجانب معرفة سانت - بوف المتسعة تبدو عقيمة وأتانية ؛ فلم يتحول أي منها إلى مثل هذا السرد اللامتناهي إن سُمح لنا باستخدام هذا التعبير

(٨) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، تصدير بقلم بييردي شينون لا روز (دنسترهاوس ، كميردج ، ماسا شوستس ١٩٢١) ، ص ١٠٣ - ١٠٤ .

(٩) مجلة « الأمة » ، العدد الرابع ، (٤ يونيو ١٨٦٩) ، ص ٤٥٤ - ٤٥٥ أعيد طبع المقال في « عروض تحليلية أدبية ومقالات عن الأدب الأمريكي والانجليزي والفرنسي » (نيويورك ، ١٩٥٧) ص ٧٨ - ٧٩ .

(١٠) مجلة « الأمة » العدد العشرون (١٨ فبراير ١٨٧٥) ص ١١٧ - ١١٨ وأعيد طبع المقال في كتاب « عروض تحليلية أدبية ومقالات عن الأدب الأمريكي والانجليزي والفرنسي » ص ٧٩ ، ص ٨٢ - ٨٣ .

وطبق هكذا وسيطرت عليه الحياة على هذا النحو . لقد أعجب جيمز بنكهة مزاجه ونوقه الكامل وإحساسه بالمعيار الذي يشعر فيه حتى يلمسه من النزعة المادية المبتذلة وهو لا يختلف إلا مع تقديره المتدنى لبلزك الذي « استنكره سانت - بوف بون حتى أن يشك على نحو واضح بالتناسقات الهائلة لعبقرية الروائي العظيمة »^(١١) . وفي أطول مقالات جيمز عن سانت بوف - فإن الموضوعات المتكررة الدالة عليها قد تطورت أكثر : فلدني سانت - بوف « عاطفة للدراسة وعاطفة للحياة . لقد كان من الناحية الجوهرية بودة كتب ، حرفي أدبي ؛ ومع هذا فإنه هكذا بالنسبة لشغفه الشديد بالكتب وعقله الباحث . مامن شيء إنساني أو إجتماعي غريب لقد قدّر الحياة والأدب على قدم المساواة نظراً للنور الذي ياقبه كل منهما على الآخر » . ومرة أخرى نحن نسمع عن إدراكاته العادلة والمستوعبة مع تحفظ يذهب إلى أن سانت - بوف لم يكن عادلاً بالنسبة لبلزك وجورج صاند ومفرطاً في الكرم بالنسبة لبودلير وفيدو^(١٢) . ولكن جيمز الآن يصرّح على نحو أقوى بتحفظاته بالنسبة لشخص سانت - بوف وسوءه وتلميحاته الماكرة وغمزاته . زيادة على ذلك فإنه يعجب باستقلاله الشديد ومفهومه عن الناقد لا على أنه « مشرّع ضيق الأفق أو رقيب صارم » ، ولكن باعتباره « الدارس والباحث والملاحظ والمفسر والنشط والمعلق الذي لا يكل والذي هدفه الدائم هو الوصول إلى عدالة التشخيص . وملّكة سانت - بوف الخاصة بالتشخيص أو التشخص كانت من أكثر الأمور ندرة وأكثرها تعرضاً للملاحظة ؛ ولقد قدّرها هو نفسه ووضعها في أعلى مكانة ؛ ولقد قدر (انطباعه) تقديرأ هائلاً »^(١٣) .

وهذا هو السبب الذي دفع جيمز أخيراً إلى تفضيل سانت بوف - على شرر وتين . وفي فترة مبكرة اعتقد جيمز أن شرر هو « تجسيد صلب الناقد المثالي عند أرنولد » . ولقد فضّله على سانت - بوف لأن « أخلاقياته إيجابية بون أن تكون فضولية »^(١٤) . ولكنه فيما بعد اعتقد أن شرر مثبط للهمة : « فهو يتقصه التخيّل ، وهو خاضع لزلزلات غريبة وفسادات في النوق » . وهو يستنكر اعتباره لثاكري على

(١١) المصدر السابق ، (١٥ أبريل ١٨٧٥) ، ص ٢٦١ - ٢٦٢ : أعيد طبع المقال في المصدر السابق

ص ٨٦ - ٨٧ .

(١٢) أرنست فيدو (١٨٢١ - ١٨٧٣) : روائي وعالم أثار فرنسي صديق فلويرير وجوتيه له رواية

« فاني » (١٨٥٨) وقد سجلت انتصار الواقعية . (المترجم) .

(١٣) عرض تحليلي للمراسلات (١٨٧٨) في « نورث أميركان ريفيو » الممد ١٣٠ (يناير ١٨٨٠) .

ص ٥٦ - ٥٧ .

(١٤) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ١٠٢ ، ص ١٠٥ .

أنه كاتب ممثل بارد « وقد استاء منه بسبب « الغباء الغريب لرؤيته » ، عندما « أعلن شرر أنه لا يستطيع أن يرى شيئا سوى الكآبة فى رواية جوته « فلهم ميستر » أو فى الحقيقة فى كل الأعمال الأدبية (عند جوته) فيما عدا غنائياته ومسرحية (فاوست) » ^(١٥) ، ولقد بدا تين لچيمز منذ البدايات الأولى المبكرة على أنه ليس ناقدا بارزا جدا ، بل هو بالأحرى « بدلا من هذا هو فيلسوف ومؤرخ » ^(١٦) . ولقد بدت له نظرية تين « على أنها تشكل فشلا ذريعا » حتى وإن كان يعترف بأن « مجموعة من الأعمال هى على نحو أو آخر نتاج (الموقف) » . ولقد تشكى چيمز من « تسرع تين الأهرج لإدراج عنف تعبيره التراكى المتوحش » وحكم عليه « بأنه غريب بشكل شامل لما يمكن أن نسميه المناخ الثقافى لأدبنا » ^(١٧) . وهو يأسى « لرغبته فى (الاطلاع والمعرفة) » و « فشله فى استيعاب الشفرة البدائية لعلم الجمال » الذى يتضح بشكل تام فى مديحه المبالغ لأودورالى ^(١٨) . ولورد بايرون ^(١٩) . وعلى أى حال فإن چيمز يعجب دائما بمقال تين عن بلزاك « كثيرا فهو خير شئ كُتب عن مؤلفنا » ^(٢٠) . لكنه خلس إلى أن سانت - بوف « أقل النقاد معتقدية » قد ساهم « من جراء رعبه الشديد من العقائد والقوالب والصيغ » على نحو أكثر تأثيرا من تين بالنسبة لعلم التفسير الأدبى . ولقد بدا له صبر سانت - بوف الشديد الحق الذى حافظ على نتيجته النهائية فى اللافاعلية ، و « تجريديته المؤقتة الصريحة » « أكثر علمية حقا من فلسفة - السيد تين المبسرة » ^(٢١) .

(١٥) عرض تحليلى لمقال « دراسات نقدية فى الأدب » ، فى مجلة « الأمة » ، العدد ٢٢ (٦ أبريل ١٨٧٦) ، ص ٢٢٢ ؛ وأعيد فى كتاب « عروض تحليلية أدبية ومقالات ... » ، ص ١١٨ ، ص ١٢١ .

(١٦) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ١٠٦ .

(١٧) عرض تحليلى لكتاب « تاريخ الأدب الإنجليزى » ، فى « أتلانتك منغلى » ، العدد ٢٩ ، (أبريل ١٨٧٢) ، ص ٤٦٩ - ٤٧٢ ؛ فى « عروض تحليلية أدبية ومقالات عن الأدب الأمريكى والإنجليزى والفرنسى » ، ص ٦٣ ، ص ٦٥ ، ص ٦٧ .

(١٨) رواية بالشعر المرسل كتبها براوننج عام ١٨٥٦ (المترجم) .

(١٩) انظر العرض التحليلى لكتاب « ملاحظات عن انجلترا » ، فى مجلة « الأمة » ، العدد ١٤ (٢٥ يناير ١٨٧٢) ؛ ص ٥٨ - ٦٠ ؛ فى « عروض تحليلية أدبية ومقالات ... » ، ص ٦٠ .

(٢٠) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ١١٥ انظر أيضا « الشعراء والروائيون الفرنسيون » (لندن ١٨٧٨) وقد استخدمت إعادة طبعة عام ١٨٨٤ ، ص ١٢٨ .

(٢١) عرض تحليلى لكتاب « تاريخ الأدب الإنجليزى » ، ص ٤٧٠ ؛ فى « عروض تحليلية أدبية ومقالات ... » ، ص ٦٣ - ٦٤ .

وما قاله جيمز عن سانت - بوف - قلقه للحفاظ على انطباعه مستمرا وتجربيته المؤقتة وهدفه للوصول إلى عدالة في التشخيص أو التشخصن - يصف أيضا « مثال جيمز الخاص عن النقد » . « وقد كتب عام ١٨٦٨ » إن الناقد بكل بساطة قارئ مثل كل الآخرين - قارئ يدفع انطباعاته «^(٢٢) . وما من شيء مطلقا يمكن أن يحل محل الموضة القديمة الرائعة الخاصة (بمحبته) العمل الفني أو عدم حبه . إن أكبر نقد رائع إن يلغى « ذلك الاختبار الأقصى البدائي »^(٢٣) . إن النقد هو « البوابة الوحيدة للتقدير . بمثل ما أن التقدير بالنسبة للعمل الفني هو البوابة الوحيدة للاستمتاع » . إنه استجابة « من الحكم العام ، وليس إليه ؛ إنه الحكم الجزئي تماما »^(٢٤) . إن المنهج الحق للنقد هو دائما منهج التعاطف الوجداني والتوحد مع العمل الفني . « النقد يعنى التقدير ، والتقدير يعنى التملك العقلي ، تأسيس - بشكل جميل - لعلاقة مع الشيء المنقود وتوحيده مع النفس »^(٢٥) . النقد هو « مبدأ فهم الأشياء . إن عمله هو دفع مطالب الأشياء كلها كي تفهم »^(٢٦) . ولا توجد فائدة من الشجار مع موضوع المؤلف « الذى أعطاه إياه التأثيرات من خلال سيرورة » والذى هو غامض فى النهاية . إننا معنيون من الناحية النقدية فقط بالتناول والمعالجة^(٢٧) . إن هدف النقد هو « التقاط ألمعية فى الواقعة ، وتتبع خطها ، ووضع الأصبع على ماهيتها » . ومن ثم يندد جيمز بانهايار الموضة الخاصة بالتصوير الأدبي الذى هدفه « تثبيت وجه وشكل والنقاط طابع أدبي »^(٢٨) ، إن الصور الأدبية هي قلعة سانت - بوف الخاصة و « الصور الجزئية » هو عنوان إحدى مجموعات جيمز ويمكن أن تكون عنوانا لأى منها . لكن الخضوع للمؤلف والتعاطف وحتى فن التصوير لا يستبعد الحكم . ويدرك جيمز أننا « لانقرب

(٢٢) عرض تحليلي لمقال « دالاس جالبريث » (بقلم السيدة ر . هـ . بيفير) ، فى مجلة « الأمة » العدد السابع ، ص ٢٣٠ - ٢٣١ (٢٢ أكتوبر ١٨٦٨) .
(٢٣) « صور جزئية » (لندن ، ١٨٨٨) وقد جرى استخدام الطبعة الجديدة الصادرة عام ١٩١٩ ، ص ٢٩٥ - ٢٩٦ .

(٢٤) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية : » بإشراف ليون أول (نيويورك ، ١٩٥٦) ، ص ٩٧ .

(٢٥) « فن الرواية تصديرات نقدية » ، مدخل بقلم ريتشارب بلاكود ، (نيويورك ، ١٩٢٤) ، ص ١٥٥ .

(٢٦) « آراء وعروض » .

(٢٧) « ملاحظات عن « الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » (نيويورك ، ١٩١٤) وقد استخدمت

طبعة عام ١٩١٦ ، ص ٢٥٩ وبالمثل « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٢٠١ ؛ « المقالات الأمريكية » بإشراف ليون أول (نيويورك ، ١٩٥٦) ، ص ٢٠٦ .

(٢٨) « صور جزئية » ، ص ١٢٧ - ١٢٨ .

إطلاقاً حقاً من كتاب إلا عن مسألة عما إذا كان كتاباً حسناً أم سيئاً ، وعن مسألة تناول موضوعه حقاً أم عدم تناوله » (٢٩) . ولكن يبدو أنه من الناحية النظرية على الأقل أنه لا يعرف إلا معياراً واحداً للحكم : « لا توجد هنا أى قاعدة للإنتاج الأدبي (قبلها) ولكن ستكون له حياته الأصلية » (٣٠) .

هذه النظرية للنقد التى هى نظرية مؤقتة تجريبية ومتسعة لكل المصاعب التى يسميها جيمز « أكثر الفنون تأجيلاً وتعقيداً ، أكثر الفنون المهينة والتى تم التوصل إليها ، الفن الذى يتطلب وراءها أكبر نضج وأكبر قوة للفهم والمقارنة » (٣١) ، لا يوفى بعدل - مهما يكن الأمر - ممارسة جيمز التطبيقية . فهو من الناحية الفعلية لديه التقاط جلى بشكل فريد لطبيعة الفن وعلاقاته بالواقع والأنشطة الأخرى للإنسان ؛ إن لديه متطلبات محددة جداً للفن الناجح وإن كان هذا ضمناً فى الأغلب - ولديه القوة لتطبيق معاييرهِ على المؤلفين الذين بحثهم . ووصفه النظرى يبدو محدداً بوضوح ومتناسكاً . إنه ليس « واقعياً » - وهى الصفة التى ألصقت به فى معظم تواريخ الأدب - وليس « شكلياً » ، إنه مخلص لنظرية الفن للفن والتى يجرى استبعاده منها فى أغلب الأحيان .

ومن المؤكد أن جيمز يستنكر نظرية الفن للفن : فمعتقديتها تلوح له على أنها عرض « عدم إيمان جارج للفاية فى الكيمياء اللامحدودة للفن » (٣٢) وافترض طلاق زائف بين الفن والواقع والأخلاق . ومما لاشك فيه أن جيمز يعجب بجوتيه صاحب نظرية الفن للفن ويقتبس قصيدة « الفن » على أنها « قضية من قضايا علم الجمال ، وهى تكاد تكون قصة فنية ، قناعة تتألق بنوع من النكهة الأخلاقية » (٣٣) . لكنه يستبعد تصدير رواية جوتيه « الأنسة مويان » على أنها سخف (٣٤) . ويأسى لجوتيه بسبب تصلب مشاعره الأخلاقية . وصوره عن مصارعة التياران الأسبانية تظهر « ماهر المدى الذى تتيحه نظرية الفن للفن لتصوير أشفق الرجال أصحاب المزاج » (٣٥) .

(٢٩) « المقالات الأمريكية » ، ص ٢٢٨ .

(٣٠) « آراء وعروض تطيلية » ، المقدمة بقلم لوروى فيليبس (بوسطن ، ١٩٠٨) ، ص ٢٢٧ .

(٣١) « المقالات الأمريكية » ، ص ١١٦ .

(٣٢) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٢٠١ .

(٣٣) المصدر السابق ، ص ٢٨ .

(٣٤) المصدر السابق ، ص ٢٥ .

(٣٥) المصدر السابق ، ص ٤٤ .

وأثمال الشحانين على المدارج الأسبانية فى روما التى استطاع جوتيه أن « يراها ويستمتع بها للأبد » تظل بالنسبة لـ « جيمز » ليست إلا روثا ، والروث بؤس ، والبؤس هو ظل مخيم ، والتصوير قذارة زيف « ولما كان جوتيه » هو سيد الأسلوب الكامل الذى لم يعكس إطلاقا شرارة روحية «^(٣٦) فإن بودليير ليس إلا مجرد زارع جموح لمعنى التصوير الذى وجده حتى فى الظلام والقذارة . وبودليير (وواضح أن جيمز يفسره تفسيراً خاطئاً على أنه مجرد صاحب نزعة حسية) يطرح برهانا على « فجاجة مشاعر الدعاة للفن الفن »^(٣٧) . وممثلو الحركة الجمالية فى انجلترا لم يروقوا لـ « جيمز » أيضا : لقد استعرض محلا دراما تشيستلارد «^(٣٨) . لسوينبورن بعدم تجنيد شديد^(٣٩) . ومزق بالسياط بقسوة « مقالات ودراسات » على أنها « غرق بسيط فى البركة الشديدة الضحلة الخاصة بالتصوير » . إن المؤلف لم يفهم الأخلاق - وهو اتهام يمكن ألا يعاب به ؛ لكنه ... لا يفهم إطلاقا للأخلاقية «^(٤٠) . ولقد بدا له باتر^(٤١) سلبيا بشكل غريب ورماديا باهتا ... إنه قناع بدون وجه »^(٤٢) . وأوسكار وايلد « لم يثره لديه أننى اهتمام به » ولكن أصبح هكذا فى المحاكمة لا لشيء سوى « هذا التاريخ الإنسانى البشع »^(٤٣) . ودانتسيو^(٤٤) أخيرا أتاح فرصة التلخيص الجمالى : مشهد « غريب ومعلق أخيرا » الخاص « بالجمال بأى ثمن »^(٤٥) ونقد جيمز له هو بلا شك ليس موجها فحسب ضد « نزعة الجمالية المحض » التى محتتم عليها إن عاجلا أو آجلا أن تتسرب «^(٤٦) . بل أيضا ضد نزعة دانتسيو الجنسية ومتعته والعجرفة والسوقية الشديدة .

(٣٦) المصدر السابق ، ص ٥٥ - ٥٦ .

(٣٧) المصدر السابق ، ص ٦٤ .

(٣٨) تراجينيا كتبها سوينبورن عام ١٨٦٥ عن موضوع الملكة ماري ملكة اسكتلندا أو تشيستلارد الذى وقع فى حبها ياتسا وتبعها إلى اسكتلندا . وقد اكتشف فى حجرة نومها وحكم عليه بالموت ونفذ فيه حكم الإعدام . (المترجم) .

(٣٩) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ١٣٢ - ١٣٣ .

(٤٠) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٥٨ - ٥٩ .

(٤١) والتر هوراثيو باتر (١٨٣٩ - ١٨٩٤) ناقد وروائى ومؤرخ إنجليزى له « دراسات فى تاريخ عصر النهضة » (١٨٧٣) وأسلوبه شديد المقل ونظريته جمالية خالصة . (المترجم) .

(٤٢) « إلى إي. جويس (١٢ ديسمبر ١٨٩٤) » ، « الرسائل المختارة » ، ص ١٤٦ .

(٤٣) « إلى جويس (٨ إبريل ١٨٩٥) » ، « الرسائل المختارة » ، ص ١٤٧ .

(٤٤) جيريس دانتسيو (١٨٦٣ - ١٩٢٨) مؤلف وزعيم سياسى وصحفى إيطالى (المترجم) .

(٤٥) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٤٦ .

(٤٦) المصدر السابق ، ص ٢٨٣ .

والاعتراضات لم تتحلل وإن كان جيمز يتسأل في النهاية ما إذا كانت المغامرة الجمالية « (المطلوبة) لا تعطينا أخبارا مريحة أكثر عن النجاح » عما يعد فشل دانتسيو^(٤٧) .

ونقد الحركة الجمالية موجه ضد البلادة الأخلاقية وزيفها بالنسبة للواقع الكامل . ولكن لا يمكن أن يوصف جيمز ببساطة على أنه واقعي أو أخلاقي . من المؤكد أنه توجد فقرات عديدة في كتاباته تدل - بصفة عامة - على الموافقة على الواقعية وتعبّر عن إعجابه بما يعد عادة أعلامها : بلزاك ، فلوبيير ، موباسان ، نوبيه ، جورج إليوت ، ترجنيف . ومرارا وتكرارا يردد جيمز أن « السبب الوحيد لوجود الرواية هو أنها تحاول بالفعل أن تمثل الحياة »^(٤٨) ، وأن فيها « طابعا حرا متسعا عن التطابق الهائل والمعجب مع الحياة »^(٤٩) . وهو يقول في فقرة شهيرة « إن الفن يجنى مادته .. في حديق الحياة - حيث أن المادة المزروعة في أنحاء أخرى هي مادة مبتذلة ولا تؤتى أكلها »^(٥٠) . وجيمز ينتقد جورج صاند لما ينقصها : « الدقة - منهج الحقيقة »^(٥١) . وهو في فترة مبكرة ترد إلى عام ١٨٦٤ يزكّي « (النسق الواقعي) الشهير » بالنسبة للدراسة ، وينصح مؤلفة الرواية التصويرية الأنسة هاربيت برسكوت بأن « تزرع تصورا دقيقا للواقع »^(٥٢) . وهو في مسحه الأخير (١٩١٤) يمدح « الرواية الجديدة » لأنها « تتلاطم مع شاطئ الواقع » ولأنها « لديها نهمها في التسجيل الأدق والتخصيص الشديد لعلامات الحياة » . وهو يرحّب دائما « بالدقة - صدق التفاصيل » ، « التشيع » ، « التخصص » عند بلزاك وفلوبيير . وهو يعجب بالأديب الإيرلندي ويلزو بالأديب بنيت لأن كلا منهما « يغمس في كيانه المرجعي » ، ويسبب « التشيع » والذي « يجب أن يجرى توثيقه » ويسبب « أريج الوقائع المحلية » والذي يشع من كتب كل منهما^(٥٣) .

(٤٧) المصدر السابق ، ص ٢٩٣ .

(٤٨) « صور جزئية » ، ص ٢٧٨ أو ص ٢٢٧ .

(٤٩) المصدر السابق ، ص ٤٠٢ .

(٥٠) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٣١٢ .

(٥١) « الشعراء والروائيين الفرنسيين » ، ص ١٨٤ .

(٥٢) « ملاحظات وعروض تطيلية » ، ص ٢٢ ، ص ٢٢٤ .

(٥٣) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٢٠ - ٢٢٤ .

ولكن هذا الإصرار على مرجعية الفن للواقع لايعنى عند جيمز طمس الفرق بين الحياة والفن : الفن ليس مرآة ، الفن لايمكن أن يكون « شريحة غير متبلورة »^(٥٤) . الحياة كما يريد لها لنا زولا ، كما أن الناس « الواقعيين » لايمكن نقلهم إلى رواية : « إن الأصل يلقي بتلميحات لكن الكاتب يفعل ما يريد بها »^(٥٥) . ويمترض جيمز خاصة على كتاب « النار » لدانتسيو « بسبب أنها تترك انطبعا ينقل مباشر ، (برقة) مجسدة لشيء مرئي ومعروف »^(٥٦) . إن الفن - حتى فن الرواية ليس نسخا ، ليس محاكاة : بل انتقاء من الحياة ، تحولا ، ابداعا ، « إن الفن هو الحياة بقضها وقضيدها ، والفن هو التمييز والانتقاء »^(٥٧) . الفن هو « سيورة كيماوية ، بوتقة أو أنبوبة اختبار موعة تنبثق منها الأشياء لأداء وظيفة جديدة »^(٥٨) . أو باستعارة أخرى فإنه يقول إن الفن يجب أن يكون « المطرقة المشدبة والموجهة التي تجعل المعدن صلبا »^(٥٩) ، أو مع المطالب الأكبر : الفنان هو الكيميائي الحديث الذي « يجدد شيئا مثل اللحم القديم الخاص بسر الحياة »^(٦٠) .

إن الفن بالفعل يستطيع فقط أن يحقق وهم الحياة ، ويستطيع أن يحققه « بسلطة » الكاتب والتي تشمل القناعة والإيمان والقبول لدى القارئ . وچيمز مشغول يوما بمشكلة القبول هذه ، « الدليل الباطني القوي على الصدق » ، وقد وجد هذا على سبيل المثال عند جورج إليوت^(٦١) . بينما يعتقد أن هذا غائب عند هوجوفى عليه « مسافرو البحر »^(٦٢) . و « ماري تيودور »^(٦٣) .

وعلى أى حال فإن جيمز وجد المسألة صعبة لكى يحدد خطوط القبول ، خطوط الاحتمالية كما وردت عند أرسطو . فهو من جهة يعجب بالتاكيد كثيرا بالفن للواقعي

(٥٤) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٤٢ .

(٥٥) « هاوثورن » ص ١٠٦ - ١٠٧ وانظر أيضا « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٢٢٠ .

(٥٦) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٧٥ .

(٥٧) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١٢٠ .

(٥٨) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٧٥ .

(٥٩) المصدر السابق ، ص ١٩٢ .

(٦٠) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١٢٢ .

(٦١) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٤ .

(٦٢) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ١٩٩ .

(٦٣) « إن الأمر ليس له إلا شيء بسيط له شأن بالطبيعة وليس لديه شيء له شأن بتاريخ الأخلاقيات » .

« آراء وعروض تحليلية » ، ص ١٨٨ .

وغرس قصة الأشباح باعتبارها بالنسبة له « أكثر إمكانية عن قصص الجنيات »^(٦٤) . وهو في مناقشته لروايته « تشغيل اللوب » يرفض بوضوح رد أشباحه إلى ظواهر سيكولوجية ترجع إلى دراسة أجرتها جماعة البحث السيكلوجي نظراً لأن أشباحه هي بالدقة « عفاريت ، جن ، عفاريت صفار ، شياطين »^(٦٥) . وغالبا ما يدرك جيمز أيضا الفرق بين الرواية والرواية الخيالية : فهو يعد الرواية الخيالية أننى ، ويعتبرها نقلة « لكى يتخفف الكاتب من كل تحليل للشخصية وتمكينه من دمج اهتمامه من عرض الظروف أكثر مما هي من فحص الواقع »^(٦٦) ، ولكنه فى السنوات الأخيرة تناول « الرواية الخيالية » و « الرومانسية » بدقة متزايدة . لقد أعجب باستيفنسون بشكل غير عادى كشخص بطولى وككاتب متكامل ذى أسلوب وتخيل ما ؛ وهو يقدر روستاند^(٦٧) . « ومبدؤه الرومانسى السعيد » رغم تعجبه وقلقه من « انحرافه » عن الواقع^(٦٨) . وهو يستبعد من ضمن تعريفات الرواية الخيالية المسائل المتعلقة « بالزوارق التى لا يجرى الاستغناء عنها أو القوافل أو النمرور » أو « الشخصيات التاريخية » أو « الأشباح أو المزيفين أو مفتش المباحث أو النساء الشريرات الجيلات أو المسدسات والسكاكين » . وهو غير مقتنع بردها إلى « فكرة مواجهة الخطر » . وهو يفضل أن يعتقد فيها على أنها « تجربة حرة ، غير مشوشة ، متحررة من العوائق فيما عدا الظروف التى تعرف عادة أنها مرتبطة بها » . وهو - على شكل نزوة منه - يصورنا نحن القراء على أننا جالسون فى اللون تجارب مربوط بالأرض بحبل بينما كاتب الرواية الخيالية عليه - وهذا مما يثير الضحك - أن يقطع - بمكر - الكابل ، يقطعه دون أن نكتشفه^(٦٩) . غير أن جيمز لا يستطيع أن يعتقد تماما أن

(٦٤) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٢٥٤ .

(٦٥) العصر السابق ، ص ١٧٥ نظرية انموذ ويلسون (المفكرون الثلاثة ، نيويورك ، ١٩٤٨ ، ص ٨٨ وما بعدها) من أن الأشباح هي هالوسة مربية الأطفال قد جرى تقييدها أيضا من جراء الصجة الواردة فى « منكرات » بإشراف ف . أو ماتييسن وك . موريوك (نيويورك ، ١٩٤٧) ص ١٧٨ - ١٧٩ .

(٦٦) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ٢٤ - ٢٥ .

(٦٧) إدموند روستاند (١٨٦٨ - ١٩١٨) : كاتب درامى فرنسى كتب رواية « سيرانودى بيرجراك » (١٨٩٨) (المترجم) .

(٦٨) « فن المشاهد : ملاحظات عن التمثيل والدراما » بإشراف آلن ويد (نيويورك تشيفيك ، نيويورك ، ١٩٤٨ ، ص ٣٢٢ - ٣٢٤ .

(٦٩) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٣٢ - ٣٤ .

حيلة قطع الكابل دون أن نكتشف هذا يمكن أن تتم بنجاح . وتعانى رواية « الرسالة القرمزية »^(٧٠) . من « رغبة في الواقع وسوء استخدام العنصر التخيلي »^(٧١) . وفى رواية « إله الحقول الرومانى المرمى »^(٧٢) يقصرها هاوثورن على مغامرة رائعة بالتوقف لكى يطأ أرض بلاده . ونصف فضيلة رواية « الرسالة القرمزية » و « المنزل نو القباب السبعة المثلة الأضلاع » قائمة فى الصفة المحلية وهذا وأرد فى الروايتين ؛ والروايتان مخصبتان بهواء نيو انجلاند^(٧٣) . زيادة على ذلك اهتم جيمز « بتثبيت معيار الواقع » . وهو يجد المسألة صعبة بالنسبة لتقبل دون كيشوت أو ميكوير^(٧٤) . « إن حقيقتهم هى طيف رقيق جدا ؛ إنها حقيقة قد لوئتها رؤية المؤلف حتى أنها وهى هكذا جليلة فإن الإنسان يتردد فى طرحها كأنموذج »^(٧٥) . وهو يشير إلى شخوص ديكنز على أنها تؤدى « رقصة محمومة للتحريك العظيم لدى ديكنز » ، وديكنز جعل الشخوص ترقص ولكنه « لا يستطيع أن يجعلها تقف أو تجلس (دفعة واحدة) تماما وعلى نحو كله تعبير »^(٧٦) . وإن (صديقنا المشترك) يبدو له فى عام ١٨٦٥ حافلا بالمخلوقات الشاذة الغريبة والتشويهاات المجانية وليس فيها أى إنسانية^(٧٧) .

وأحيانا يستطيع جيمز أن يقول إن الروائى يجب أن يعد نفسه « كمؤرخ وسرده كتاريخ »^(٧٨) ، ولكن فى معظم الأحيان يرى مغالطة الاستجابة هذه لما حدث بالفعل . ومن المؤكد أنه يعد الرواية التاريخية عملا بطوليا مستحيلا « وذلك بالانئصال من وعى الانسان بالكامل قبل أن يشرع فى اتخاذ وعى آخر »^(٧٩) . إن الأمر هو « مجرد (مواراة) » : وحتى الأستاذ البارع فلوبيير فشل بشكل متوحش مع الروايات التاريخية . والكاتبة الاقليمية فى نيو انجلاند سارة أورن جويت التى حاولت كتابة رواية خيالية تاريخية قد نصحوها بشدة : « ارتدئى إلى الريف العزيز ، وارجعى إلى

(٧٠) رواية كتبها هاوثورن عام ١٨٥٠ (المترجم) .

(٧١) « هاوثورن » ، ص ٩٠ .

(٧٢) رواية لهاوثورن نشرت عام ١٨٦٠ فى انجلترا بعنوان « تحوّل » (المترجم) .

(٧٣) « هاوثورن » ، ص ١٢١ .

(٧٤) وليكينز ميكوير والسيدة ميكير شخصيتان عند ديكنز فى روايته « بيفيد كويرفيلد » (المترجم) .

(٧٥) « صور جزئية » ، ص ٢٨٧ .

(٧٦) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ١٥١ .

(٧٧) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ١٥٢ - ١٦١ .

(٧٨) « صور جزئية » ، ص ١١٦ ؛ و ص ٢٧٩ .

(٧٩) « المقالات الأمريكية » ، ص ٢٢٠ .

الحاضر (الصميمي) المحسوس الذي يخفق بالاستجابة » (٨٠) . إن الرواية التاريخية من المحتم أن تفشل بصفة خاصة في وهم الحياة ، ذلك الغرس الذي لاح له « بداية ونهاية فن الروائي » (٨١) .

ولكن لماذا يجب على الروائي أن يحاول ابداع وهم الحياة هذا ؟ ما هي الوظيفة القصوى للفن ؟ من المؤكد أن الأمر في عقل جيمز ليس ببساطة مسألة مراة اجتماعية أو دعائية . إنه يأسي للرواية النثرية التي الآن (١٩١٤) « تشغل نفسها كما لم يحدث من قبل (بظروف الناس) ؛ وهذا شيء مباين تماما للطبيعة التي أخذتها على عاتقها » ، والنتيجة هي أن « طبيعتها ترقى بالضبط إلى مصاف الاعلان الملىء بالمراهنة بالمستوى الألبى الشائع المتبذل » (٨٢) . غير أن جيمز على وعى بالفعل بالجنور الاجتماعية للفن . « إن زهرة الفن لا تزهر إلا حيث تكون التربة عميقة ... إنها تأخذ نورا كبيرا من التاريخ لتنتج أدبا قليلا » (٨٣) . هذه هي الأطروحة الثابتة الملحة في الكتاب الذي عن هاوثورن : إنه عاش في مجتمع فج وبسيط . « ما من دولة بالمعنى الأوربي للكلمة ، وفي الحقيقة هو اسم قومي خاص . ما من حكم ما من محكمة ، ما من ولاء شخصي ، ما من أرستقراطية ، ما من كنيسة ، ما من رجال دين ، ما من جيش ، ما من خدمة دبلوماسية ، ما من نبلاء ريفيين ، ما من أماكن ، ما من قلاع ، ما من عزب » (٨٤) . إن الصين لأوريا بنغماتها المليئة بالمحاكاة لمن هم أرقى جرى استشعاره بجدية عميقة : اهتمام بعزلة الفنان وخاصة في أمريكا وخوف من الرحيل ، وخوف من تشذيب الجوارح ، وخوف من تاكل الشخصية والتي لا يزال يجدها جيمز عند بلزاك وديكنز ، ولكن بدأ اقتقادها في ديمقراطية المساواة (٨٥) . وحينئذ يستطيع جيمز أن يعصى إلى أقصى طرف في نزعة الوهم ونزعة الهروب . إن وظيفة الرواية ستكون هي « تقديم عالم آخر » ، « تجربة ولها تأثير مماثل للتأثير المخدر الذي يستخدمه طبيب الاسنان تخمد رماذ الواقع » (٨٦) . لكن الفن يصعب أن يكون فحسب

(٨٠) رسالة ، ٥ أكتوبر ١٩١١ ، « الرسائل المختارة » ، ص ٢٠٢ - ٢٠٣ .

(٨١) « صور جزئية » ، ص ٣٩٠ .

(٨٢) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣١٦ .

(٨٣) « هاوثورن » ، ص ٢ .

(٨٤) « هاوثورن » ، ٣٤ .

(٨٥) « ملاحظات عن الرائعين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ١٥١ .

(٨٦) المصدر السابق ، ص ٤٣٦ .

ألمّا قاتلا . وچيمز نفسه يضيف مباشرة : « إن ما نحصل عليه بالطبع فى تناسب مع الصور الحية هو بكل بساطة واقع آخر - واقع الناس الآخرين » وإن كان يقرّ بأنّه لا يعرف السبب الذى لابد أن يجعل من هذا نوعا من التحقّف . وعادة مايفهم چيمز أنّنا نعود إلى الواقع ونحن محصنون ، وإن الفنان وهو يسمح لنا « بأن نحيا حياة الآخرين »^(٨٧) لا يوسّع من نطاق تجربتنا فحسب ، بل يعطينا للعالم ومعرفة بأنفسنا . والمسألة الكبرى سواء بالنسبة للشاعر أو الروائى هى رؤية : كيف يشعر بالحياة ؟ ما هى - فى التحليل الأخير - فلسفته ؟ « حيث أن عمله هو » تعبير عن رؤية كلية للعالم »^(٨٨) و « أن الكتاب التخيليين من الطراز الأول يعطوننا دائما انطبعا بأن لديهم نوعا من الفلسفة »^(٨٩) . وچيمز فى رسالة إلى جورج برنارد شو لخص (شكّ) الخاص « بتشجيع) العمل (التمثيلى) ، الأثر الوحيد لعقلية شو ، بينما يتمسك بالوظيفة الحضارية الراقية للفن : اسهامه فى الوعى الذاتى للإنسان ومن ثمّ أيضا فى قراراته الخلقية . إنّ الأعمال الفنية « قادرة على أن تقول المزيد من الأشياء عن الإنسان نفسه أكبر من أى (أعمال) أخرى مهما تكن قادرة على فعله » نحن الفنانين « نُمكّن الإنسان من الالتقاط والاختيار والمقارنة والمعرفة ، نُمكّنه من الوصول إلى أى نوع من المركّب الذى ليس هو احتيالا وضييعا ووهميا »^(٩٠) . من خلال كل تسهيلات الفانقة وفرّصه .

إنّ المركّب ، وهو الرؤية الكلية للعالم والإنسان ، يفترض اندراجا للفن ، ويمنع وجهة النظر الجزئية للواقع : يتضمن فنانا يتحدث كإنسان كلّى . هذا هو الموضع الذى تظهر عنده الأخلاقيات والضمير فى خطاطية چيمز ومعاييره الأدبية . الفن لايجب أن يكون وصفيّا خالصا ، مجرد لون محلى ، مجرد إعادة عرض لسطح العالم . إنّ جوتيه ولوتى^(٩١) هما السيدان العظيمان البارعان فى فن التصوير لكنهما يتجاهلان روح الانسان . غير أن الانسان - كما يطالب چيمز - لا يجب عرضه جزئيا ، كمجرد

(٨٧) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ٢٢ .

(٨٨) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٢٤٢ .

(٨٩) « صور جزئية » ، ص ٢٣٨ .

(٩٠) ٢٠ يناير ١٩٠٩ ، « الرسائل المختارة » ، ص ١٣٤ .

(٩١) بيير لوتى (١٨٥٠ - ١٩٢٣) روائى فرنسى أنتج خلال ثلاثين سنة حوالى عشرين رواية وكتابا

فى أدب الرحلات . وقد ركز على وصف إقليم بريتونى (المترجم) .

حيوان . يجب أن يظهر كإنسان كلى ، أخلاقيا وعقليا . وبالنسبة لمسألة (التفسخ) وتناول الجنس في الرواية يبدو أن جيمز يناقض نفسه - ولكن على نحو ظاهري فحسب ، إنه يأسى للرقابة الصامتة التي تستبعد آثارا كبيرة من الحياة من الرواية ، وهو يأسى لقيود العصر العقيمة ، وهو غالبا ما ينشد الحرية في الفنون بصفة عامة . ولكن جيمز عندما ووجه بأطروحات بودلير أ ، حتى موباسان تراجع بعجلة شديدة إلى ما يجب أن يوصف بأنه نزعة التطهيرية الأساسية أو بالأحرى إلى شكل بسيط للإنسان الحيواني والمتحرف - ولكن غالبا أيضا للإنسان الكلي والصحي . وهناك مقال عن مائتده ستراو^(٩٢) . فإنه يطرح المسألة بوضوح شديد : إن جيمز يأسى « لمؤامرة الصمت »^(٩٣) في الرواية الإنجليزية والأمريكية كمثال تخديري تفضي إليه الحرية الكاملة : أدبا سيكون شبقيا أساسيا « بنون وجود موضع .. معرض بسرعة لأي شئ آخر »^(٩٤) . ويخلص جيمز بشكل حافل بالنزوة إلى « أننا نستدير ثانية دون ما خطأ إلى القطب المضاد ، وهناك قبل أن نعرفه تكون قد وضعنا على نحو إيجابي يدا قابضة على العريضة القديمة جين أوستن »^(٩٥) . وهذه المسائل أمور ميتة اليوم انحلت منذ فترة طويلة لصالح حريات لم تحلم بها حتى ما تئده ستراو الصارخة . وجيمز يتخذ دائما وجهتي نظر يشعر بأنهما متعارضتان : استياء من جبن القناعات والتحيرات الأنجلوساكسونية وحتى رعب من النزعة الشبقية من الرواية الفرنسية وأصبح هذا منطبقا بصفة خاصة في حالة موباسان الذي يسميه جيمز « أسدا في حمام » كما يبدو له « غير مشجع أن يجد أن الأراء المتدنية متصارعة مع التسيد » وأن الإنسان يستطيع « في التو أن يكون حرا حرية مطلقة ومعصوما من الخطأ »^(٩٦) . وبودلير هو حالة أخرى « لمركب نادر من الحمية التقنية والصبر والمشاعر العنيفة »^(٩٧) . وحتى بلزاك الذي يحظى بالإعجاب يقال لنا إنه « ليس لديه حس طبيعي بالأخلاقيات ، ونحن

- (٩٢) مائتده ستراو (١٨٥٦ - ١٩٢٧) : رواية إيطالية من مواليد اليونان . لها حوالي أربعين رواية تتناول الطبقة الوسطى الدنيا (المترجم) .
(٩٣) « ملاحظات عن الروايتين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٩٦ .
(٩٤) المصدر السابق ، ص ٣٠٩ .
(٩٥) « ملاحظات عن الروايتين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣١٣ .
(٩٦) « صورة جزئية » ، ص ٢٨٤ ، ص ٢٨٧ .
(٩٧) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٦٤ .

لا نملك إلا أن نعتقد أنه خطأ خطير عند الروائي^(٩٨) ، وأن فلوبير يجرى نقده بشكل متطور بسبب محدوديات رؤيته الخلقية مما أدى إلى الاتهام الشديد له من أنه « خلّو من التجربة ووجود عدم اكتراث بالنسبة لظواهر الشخصية والأنواع الأرقى من الحساسية »^(٩٩) . وچيمز فى تنويعات جديدة دائما يطور تقابلا بين الرواية الانجليزية والأمريكية والطابع الانجلو - ساكسونى من جهة وبين الروايات الفرنسية التى يبدو فيها الفرنسيون سادة الحرفة والشكل ورسامين لسطح العالم والإحساسات والفرائز والعلاقات بين الرجال والنساء من جهة أخرى ، ولكن يوجد نقص مُطبق فى تصوير « سيرورة الشخصية وإمكانات السلوك والنور الذى تلعبه (الفكرة) فى العالم »^(١٠٠) . وعندما وضعوا يدهم على روح الإنسان كفؤا عن أن يظهره خبراء^(١٠١) . والتقابل بين الرواية الانجليزية والرواية الفرنسية يجرى رسمه بحدّة حتى أن الانجليز يبدون علماء نفس وفلاسفة أخلاق مضطربين هلاميّين مفرطين فى الاحتشام ، وحتى أن الفرنسيين يبدون سطحيين وسادة غير أخلاقيّين لأسطح الأشياء والأحاساسيس . وأحيانا يكون چيمز فى حالة ارتباك فى حضور بول بورجيه « الذى يلاحظ بدقة فريدة فعل الحياة على النفس »^(١٠٢) ، وهو يعترف بأنّه « إذا لم يكن هناك شاعر مثل سلى - برويوم^(١٠٣) . أو مفكر أخلاقى مثل السيد ريفان فإنّ الأطروحة التى تذهب إلى أن التخيل الفرنسى ليس فيه سوى ضمير حسى يكون أبسط للبرهنة على أى شئ »^(١٠٤) . ولكن چيمز بصفة كلية يتحدث دائما « عنّا نحن أصحاب الإيمان الانجليزى »^(١٠٥) ، « نحن أصحاب اللسان الانجليزى » مع « نظريتنا الانجلوساكسونية »^(١٠٦) . موحدا نفسه مع فلاسفة الأخلاق وعلم النفس الانجليزى ولكنه يأسى لهم بسبب اهمالهم للفن ، ويسبب « ضعفهم البسيط فى الخط الصاعد المتصل^(١٠٧) . والتضمين الوارد فى التقابل واضح .

(٩٨) المصدر السابق ، ص ٨٩ .

(٩٩) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ١٥٩ .

(١٠٠) المصدر السابق ، ص ١٨٢ .

(١٠١) المصدر السابق ، ص ١٥٧ .

(١٠٢) المصدر السابق ، ص ١٥٥ .

(١٠٣) رينيه قرانسوا أرماند سلى - برويوم (١٨٣٩ - ١٩٠٧) : شاعر فرنسى بارز فى حركة

البرناسيين . فاز بجائزة نوبل عام ١٩٠١ اشتغل بالطب والقانون وعندما ورت اهتم بالأدب والفلسفة ، وقد كتب أشعارا غنائية مكتوبة . (المترجم) .

(١٠٤) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ١٥٧ .

(١٠٥) « صور جزئية » ، ص ٢٥٥ .

(١٠٦) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ٢٠٨ - ٢٠٩ .

(١٠٧) المصدر السابق ، ص ١٨٤ .

وجيمز نفسه يهدف إلى إقامة الميزان ؛ وهو نفسه يندد بالرواية السيكولوجية والخلقية والتي هي أيضا فن وشكل .

ولكن المركب قد تحقق أو جرى الاقتراب منه من قبل : لدى الأساتذة الرائعين الثلاثة الذين يعجب بهم جيمز : ترجنيف وجورج إليوت وهاوثورن . ورواية « تخنيطات رياضي »^(١٠٨) « تطرح مثالا صارخا على المعنى الخلقى وهي تعباً بالشكل والشكل يعطى استرواحاً للمعنى الخلقى »^(١٠٩) . و « هناك عقل بسيط معين حيث تتحرك الأخلاقيات وعلم الجمال بشكل عيني »^(١١٠) قد انشغلت به جورج إليوت رغم أن الرواية كانت بالنسبة لها بشكل كبير « ليست أساسا صورة للحياة قادرة على استمداد قيمة عليا من شكلها ، بل هي قصة أخلاقية »^(١١١) . وهاوثورن أيضا الذي أثر في روايات جيمز نفسه تأثيرا عميقا^(١١٢) نجح في تحويل « حملته الخلقى الثقيل إلى مادة جوهرية للتخيل »^(١١٣) . رغم أن جيمز شعر بأنه فشل عندما استخدم المجاز - وهي ليست إطلاقا « شكلا أدبيا من الطراز الأول » بالرغم من الأدبيين يتبنون وسينسر . إن المجاز هو انحراف إلى النزعة التعليمية : « إنها مفضية إلى إفساد شيئين رائعين - القصة والأخلاق ، المعنى والشكل »^(١١٤) .

هذه الوحدة من الأخلاقيات وعلم الجمال تبدو لجيمز شخصية بشكل فريد . « إن أعرق صفة للعمل الفني ستكون دائما صفة عقل المنتج ... مامن رواية جيدة تنطلق من عقل مدسطنع ؛ ويبدو لي هذا مسلما مفروضة لأن الفنان في الرواية بهذا سيعطى كل الأرضية الخلفية التي تكون هناك حاجة إليها »^(١١٥) . ومن ثم فإن جيمز لا يستطيع أن يتقبل اصرار فلوبيير على « النزاهة المتجردة » الكاملة وهو يرفض اعتماد زولا على الإجراءات العلمية . « إن الرؤية والفرصة يستقران في معنى شخصي وتاريخ شخصي ، قد جرى استكشافهما على أنهما لا يمكن الاستغناء عنهما »^(١١٦) .

٤

(١٠٨) مجموعة قصصية لترجنيف نشرت على شكل كتاب عام ١٨٥٢ (المترجم) .

(١٠٩) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٢٢١ .

(١١٠) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٣٧ .

(١١١) « صور جزئية » ، ص ٥٠ .

(١١٢) انظر ماريوس بولي « المصير المركب » (لندن ، ١٩٥٢) وهو خير من يناقش تأثيرها وثورن .

(١١٣) « هاوثورن » ، ص ٤٦ .

(١١٤) المصدر السابق ، ص ٥٠ .

(١١٥) « صور جزئية » ، ص ٤٠٦ - ٤٠٧ .

(١١٦) « ملاحظات عن الرايين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٦ .

زيادة على ذلك فإنّ جيمز يعنى « بالشخصية » شيئاً فريداً قد يكون خفياً ومخفياً ومتضمناً . وهو بالفعل يستتكر الانشغال بسيرة الحياة . وهو يأسى « للتشوش العقلى الكامل » الذى جعل القصة المليئة بالشفقة للأخوات برونتى تغطى وتطرح « مادتهنّ وروحهنّ وأسلوبهنّ والمعيتهنّ ونوقهنّ » . وهو يحتج قائلاً : « إن الأدب موضوعى ، إنه نتيجة مقنوف بها ، إنه الحياة اللاشعورية ، والمستثارة ، والعلة المناضلة . لكن الموضحة التى كانت سائدة فى النظر إلى الأخوات برونتى قائمة على خطأ العلة بالنتيجة حتى أننا نكفّ عن المعرفة فى حضور أشكال الوجد والجذب هذه ، ما نتمسك به أو ما نتحدث عنه . إنها تمثل أشكال الوجد والجذب ، العلاقة المائئة للنسابة للحكم العاطفى »^(١١٧) .

وجيمز فى هذه النقطة ينشد تفرقة حادة بين الأنواع الأدبية الرئيسية . « الأنواع هى الحياة الخالصة للأدب ، والحقيقة والقوة يصدران من الإدراك الكامل بها » . « خلط الأنواع هو فقدان دقة الحروف وتسفيه القيم »^(١١٨) . وجيمز لم يكن مهتماً بصفة خاصة على الإطلاق بالشعر : وهو يبين أنه ينقصه القاموس الوصفى وهو يتحدث عن موسيه أو موريس أو لورول . لكن كانت لديه نظريته الخاصة عن الجنس الأدبى بالنسبة للشعر الغنائى وإدراك لطابعه الشخصى الفريد . « إن الشاعر يكون الشاعر بأفضل ما يكون عندما يصبح غنائياً على الأرجح ، عندما يتحدث أو يضحك أو يصرخ انطلاقاً بشكل مباشر من قلبه المفرد ... وليست (صورة) الحياة هى التى يعبر عنها ، ليست الحياة لذاتها فى مصادرها ، بل حسب حالات الشاعر ومشاعره الجوهرية الصميمية »^(١١٩) . ومن ثم فإنه يستطيع « الكثافة والخلاص الشخصى اللصيق » لموسيه^(١٢٠) ، « الموهبة الكبرى للعاطفة » عند بايرون . وهو ينتقد لورول : لأنه « مفرط فى النزعة الأدبية » . إن شعره فى الغالب « مترتب من اهتمام بالشكل العام وليس من الانفعال المستثار »^(١٢١) . والنزعة الانثنية المكثفة عند هويتمان على أى حال استتارت جيمز وقد حاضر عنه قائلاً إن الفن « يقتضى فوق كل شئ كبحاً لنفس الإنسان وإخضاع نفس الإنسان لفكرة من الأفكار » . « يجب أن تفقد نفسك فى

(١١٧) « مستقل الرواية : مقالات وعن فن الرواية » ، ص ١٠١ .

(١١٨) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١١١ .

(١١٩) « مستقل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ١٠٤ .

(١٢٠) « فن الرواية تصديرات نقدية » ، ص ١٩ - ٢٠ .

(١٢١) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ٦٢ - ٦٤ .

أفكارك « لكي تكون شاعراً. » إن صفاتك الشخصية... ليست لها صلة بالمسألة الشعرية. يجب أن تكون (ممسوساً ، مُمتكاً) ، عليك أن تسعى لامتلاك ممتلكاتك» (١٢٣) .

وعدم التناسق النظري هو بدون شك يرجع إلى اعتراض جيمز على الشخصية الجزئية - هويتان الوثنى الهمجى بشكل مستهجن ، وعلى أى حال يستطيع أن يتساهل عن إصراره على نقاء الأنواع ويعترف بأنه من أجل إحداث تأثير جزئى فإن الأبيات يمكن أن تنتهك (١٢٤) أو إن مؤلفاً مثل الشاعر كبلنج يبرهن « على أنه توجد أنواع عديدة وطرق كثيرة وأشكال متعددة ودرجات من (الحق) بعدد ماتوجد وجهات نظر شخصية» (١٢٥) . « زيادة على ذلك فإن جيمز فى الرواية بينما يعنصها صفة شخصية عالية يصر على الموضوعية المتطرفة ويصر على الوهم حتى إلى درجة الخداع . « لا يجب أن تظهر الرواية على أنها رواية ؛ إن المؤلف يجب ألا يتدخل . وهو يزكى ترجيف لأنه « يتفوق على سياسة التفسير الغريبة والتي هى من الطبقة الثانية ، أو يعرض (شخصه) عن طريق الاستنكار أو الدفاع » (١٢٥) . وهو يتحامل بشدة على تروالب لأنه يتخذ « رضاء مميّتا بتذكير القارئ بأن القصة التى يحكيها ليست إلا إيهاما بعد كل شئ » (١٢٦) . وهو يتشكى من أن تروالب « يعترف بأن الأحداث التى يسردها لم تحدث بالفعل ، وأنه يستطيع أن يعطى سرده أى مسار قد يفضلها القارئ . مثل هذه الخيانة للمهمة المقدسة تبدولى كما أعرف جريمة شنيعة » (١٢٧) .

والآنسة هاريت برسكوت فى روايتها « أناريان » توجه بأنصابعها خيوط دميّتها نحو الموت . « بحق الله أيتها السيدة ! إننا للأبد على شفا أن نصرخ (دعى الأشياء التمسة تتحدث لأنفسها) » (١٢٨) . وعلى الانسان أن يخلص إلى أن جيمز لا يجد فائدة بالنسبة لستر أن يحطم عمدا الوهم الفنى أو بالنسبة لأصابع ثاكرى التى تتحكّم فى خيوط مالىه من نعى .

والإصرار على الموضوعية يجعل جيمز يندد أيضا بالسرد على لسان الأنا أو السيرة الذاتية الروائية . وروايتا « جيل بلاس » و « ديفيد كوبر فيلد » مثالان يدلّان

(١٢٢) « المقالات الأمريكية » ، ص ١٢٦ - ١٢٧ .

(١٢٣) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١١١ .

(١٢٤) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٢٢٨ .

(١٢٥) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ٢٢٢ .

(١٢٦) « صور جزئية » ، ص ١١٦ .

(١٢٧) المصدر السابق ، ص ٢٧٩ .

(١٢٨) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ٢١ .

على « السيوالة المخيفة للكشف الذاتى »^(١٢٩) . لكنه غير راض عن السرد العادى عن طريق مؤلف عليم بكل الأمور . والطريقة الوحيدة للتخلص منه هى تقريب الرواية من الدراما وجعل الحوار يتدفق والتأليف عن طريق المناظر لا عن طريق السرد البانورامى التلخيصى والوصف . ورواية جيمز « العصر الشنيع » هى تجريب بهذا التكنيك . وعلى أى حال فإن جيمز بصفة عامة لا يحبذ محاولة منافسة الدراما . وتجاريه الدرامية النعسة زادت من حدة وعيه بأن التمثيلية والرواية مميّزتان تماما للأبد وكل واحدة منهما لها قوانينها الصارمة الخاصة بها . وإعجابه بالدراما راجع إلى حد كبير إلى مطالب الوحدة والاقتصاد فى التعبير والتركيز التى تقتضيها خشبة المسرح . وفى عام ١٨٧٥ اعتبر « الشكل الدرامى من بين كل الأشكال الأدبية أنبلها للغاية » وانخرط فى مقارنة متطورة بين الدراما و « صندوق محدّد أعاده ومادته غير اللينة » والتى توضع فيها كتلة من الأشياء الثمينة . « إن العمل بنجاح تحت وطأة قوانين صارمة شديدة قليلة هو دائما المثال الأقصى للإنسان على النجاح »^(١٣٠) . وتمثيلات جيمز هى محاولات لتأكيد التقاليد الخاصة بالتمثيلية الجيدة الصنع المجلوبة من باريس : ومقالاته عن الكسندر توماس الابن وروستاند تدين ينغمتها إلى حد أصيل لسيطرتها على حرفة العرض المسرحى ووعى جيمز الشديد بصعوبتها . لقد أعجب بفرقة الكوميدي فرانسيز وبعض ممثليها مثل كوكلين بدون تحفظ تقريبا . وقد اتخذ وجهة نظر ضبابية عن خشبة المسرح فى لندن وشعوره بالهواية حتى لأعظم ممثليها هنرى إيرفنج وإلين ترى . ولقد رحب بالكتاب المسرحى النرويجى إبسن لكل أنواع الدواعى ، ولكن بصفة خاصة لإن إبسن لديه « عاطفته الغريبة والجميلة لوحدة الزمن (الذى يحمله فى داخله لدرجة أنه يكاد يتضمن دائما المكان) ويندد بنفسه القوانين الصارمة على نحو يدعو للإعجاب »^(١٣١) .

وهكذا لا نكاد نندهش من أن الدراما والوحدة الدرامية فى الرواية هما مصطلحان مترددان كثيرا لأبداء المدح . ومن بين روايات جورج إليوت نجد رواية « طاحونة على نهر » فيها « أقصى استمرارية درامية » فى تمايز السرد الوصفى الاستطرادى^(١٣٢) . ومصطلح « المشهد » و « المشهد » يتكرران كثيرا فى تناقض مع « الصورة » ، ويتحدث جيمز مستحسنا بعض قصصه فى سلوكياتها « باعتبارها مجموعة من الدراما المشكّلة البسيطة وعروض قليلة مؤسّسة على منطق (المشهد)

(١٢٩) « فن الرواية : تصورات نقدية » ، ص ٢٢١ .

(١٣٠) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ١٨٠ - ١٨٢ .

(١٣١) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ٢٤١ .

(١٣٢) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٢٩ .

ووحدة المشهد والتناسق المشهدي» (١٣٣) . وهو في مناقشة رواية « العصر الشنيع » يمتدح جمال التصور لهذا التقارب بين التقسيمات المحترمة للشكل مع الفصول المتكاملة للتمثيلية» (١٣٤) ، ويقانها « نون لحظة انحراف عن مبدأ خشبة المسرح بالتمثيلية» (١٣٥) . غير أن جيمز نفسه اعتبر رواية « العصر الشنيع » تجربة ، وبصفة عامة فكر في المشهد على أنه بكل بساطة فعل مركّز بشكل ما وليس بالضرورة على شكل حوار . وعادة ما يندد كثيرا جدا بالاعتماد على الحوار :

« إن الحوار مثار الإعجاب لأنه يقوم بالتصوير وهو محل تقدير لوظيفته في التصوير لكن وظيفته قد فسدت ، ومع هذا قد مرّت حياته ، وذلك عندما جرى إرغامه بكل فجاجة في قالب بناء . إن الدراما بطبيعة الحال هي البناءة ؛ لكن الدراما تعيش بقانون مختلف جدا حتى أن كل شيء يكون حقا بالنسبة لها يبدو خاطئاً بالنسبة للتصوير النثري ، وكل شيء يكون حقا للتصوير النثري موجه مباشرة بدوره لخيانة (التمثيلية) » .

إن الحوار - على سبيل المثال - في الروايات عند الكسندر دumas الأب يبدو لجيمز « العنصر المتدقق » مع نسيج بسيط الزخرفة تكون قد طفونا وتلوثنا فيه ؛ والشعور به على هذا النحو يشبه كثيرا جدا مجرى فاترا واسعا أكبر من النسيج المشجر ، كله مفرط في التسجيلات لموضوعات في منظور جميل يرمز (إذا أمكن أن يكون لدى الإنسان رمز) إلى الكلمة النهائية للقصة المتحققة» (١٣٦) ، ويتشكّى جيمز من « التظاهر المستحيل (للحوار) ، أكثر الأشياء حماقة من أشكال الترف الخاصة بالفضفضة لتترك نفسها مع سلطة الوظيفة البناءة والتأليفية » . ولقد ذهب إلى أن الكلمات المنطوقة في الرواية يجب أن « تعيش في وسط ، وفي وسط فحسب » ، وواضح أن المقصود بالوسيط هو وسط وصفي محيط وإعداد تحليل بينما التمثيلية « تعيش فحسب على الكلمة المنطوقة - وليس على تقرير الشيء المقال - ولكن - مباشرة وسمعيًا - على ذلك الشيء نفسه ... إنها تحيا بقانونها على الممارسة التي تنهار تحتها الرواية وهي يائسة» (١٣٧) ، ومن ثم فإن رواية مثل (الحقيقة) من تأليف جالوس (١٣٨) ،

(١٣٣) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ١٥٧ .

(١٣٤) المصدر السابق ، ص ١١٠ .

(١٣٥) المصدر السابق ، ص ١١٥ .

(١٣٦) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ١٢٢ - ١٢٣ .

(١٣٧) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٥٢ - ٣٥٣ .

(١٣٨) بينيتو بيريز جالوس (١٨٤٣ - ١٩٢٠) : روائي وكاتب مسرحي أسباني له روايات خيالية تاريخية تعكس الحياة المعاصرة وهو يعد أعظم الروائيين منذ سرفانتس . (المترجم) .

وهي كلها على شكل حوار أو قصة مثل قصة (القطة) للروائي الأمريكي المعاصر ارنست همنجواي - تواجه بتقيد من جانب جيمز لأنه يصر على تبادل السرد والوصف والحوار . إن الحوار ليس إلا وسيلة نحو تأثير عام يسميه جيمز غالبا (الصورة) و (الصورة) عند أي لفظة هي (غيرة من الدراما) حيث أن « الدراما تشك في الصورة »^(١٣٩) . و (الصورة) تستخدم بالأحرى على نحو منحرف عند جيمز : أحيانا هي ليست الأجزاء وصفا في رواية أدنى من (المشهد) ؛ وأحيانا أخرى هي استعارة على التأليف الكلي ، إنها « الحضور » العام للرواية ، وأحيانا ثالثة مع تماثل محدد لفن التصوير في ذهن جيمز . وتماثل المنظور أو الرسم التصغيري يبدو أنه يلفت نظره للغاية . « إن سر عملية الرسم التصغيري للوقائع والشخص .. ليست إلا اسما آخر للصورة المحكومة بمبدأ التأليف » مقابل النهج المعتاد « لصف المواد على شكل أعمدة من الأعداد لتلميذ حتى يقوم بعملية الجمع . إن الصورة هي فن الفرشاة - كما أعرف - مقابل فن الطيشور ؛ لكن بالنسبة لفن الفرشاة فإن الرواية يجب أن تعود - على نحو ما أقول - لاستعادة ما قد يكون قابلا لاستعادة بالنسبة لشرفه الذي جرت التضحية به »^(١٤٠) . لكن هذه المعادلة بالنسبة لفن التصوير والصورة ليست معادلة بالمعنى الدقيق . إن « الرسم المصغر » في الرواية يعنى مجرد مهارة المؤلف في إضافة بعض الأحداث والشخص ، المنظور الذي يتم إبداعه ببؤرة السرد . وجيمز لا يحبذ محاولة الأخوين جونكور إن « ينتهكا » فن التصوير^(١٤١) . وكان قاسيا في نقده للكتاب المهتمين فحسب بالأوصاف التصويرية والألوان المحلية . إن (الصورة) وحدها لا تكفي . « إن كل قصة جديدة هي بطبيعة الحال تصوير وفكرة معا ، وكلما ازدادا انصهارا وتداخلا انحلت المشكلة على نحو أفضل »^(١٤٢) . ويتطلب جيمز من فن دانتسيو أننا يجب أن « نشعر بفكرة عامة حاضرة »^(١٤٣) . وهو يندد ببلزك الشد باعتباره حقا حتى وإن جيمز يدرك أن كتيبه تموننا بعيد جدا من الأفكار . « ولكن يجب أن نضيف أن حروفه تجعلنا نشعر بأن هذه الأفكار هي نفسها بمعنى ما من المعاني هي (أشياء) » إنها « خضاب »^(١٤٤) . والخضاب واضح أنه ليس بكاف . إن على الأفكار ألا تكتفى بخدمة خطاطية تزيينية ؛ فإن المعنى الانساني والعقلي يجب أن يبرز منها .

(١٣٩) « فن الرواية : تصغيرات نقدية » ، ص ٢٩٨ .

(١٤٠) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ١٢١ .

(١٤١) « مقالات في لندن وأماكن أخرى » ، ص ١٩٧ .

(١٤٢) « صور جزئية » ، ص ٢٦٩ .

(١٤٣) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٧٩ .

(١٤٤) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ١٣٩ .

فلو كان يجب على الوهم والفكرة في الرواية أن يتحققا بالوسائل الموضوعية وليس
 دراميا وليس بالحوار وليس بالسرد بلسان الأنا فإنه لا يبقى بديل سوى « الاجراء
 العام » عند جيمز : استخدام ملاحظ أو كما يسميه أحيانا « إنسانا عاكسا » وجيمز
 وجد في فترة مبكرة ترجع إلى ١٨٦٨ أن « من الخير أن نفكر في ملاحظ يقف بمنأى ،
 هو الناقد ، المعلق الكسول على كل هذا ، يتون ملاحظات كما يمكننا أن نقول لصالح
 الحقيقة »^(١٤٥) . وجيمز في النظرية وفي تطبيقه الروائي معا يطرح على نحو أكبر ثورة
 مفردة من الوعي ، « وجهة نظر » واحدة ، « نورا محوريا »^(١٤٦) . و « التصويرات »
 تحدد هذه « المراكز » : إنه « المحور الساخر » لرواية « ما الذي تعرفه ما يسمي »^(١٤٧) .
 ولا مبدت سترثر على أنه « المسجل » ، « الإنسان العاكس » في رواية « السفراء »
 والذي - اخل بوصلته كل شيء يحافظ عليه^(١٤٨) . و « المراكز المتتالية » في « أجنحة
 الحمامة » ، و « أجزاء من الموضوع تطرحها هذه المراكز على أنها نقاط سعادة
 لوجهة نظر »^(١٤٩) . وكذلك الشخصيتان الأمير والأميرة في نصف رواية « البطاسة
 الذهبية »^(١٥٠) . وجهة النظر عند جيمز ليست على أى حال مجرد حيلة تقنية تفيد في
 « اقتصاد التناول » ، وتسمح « بتسجيل التناقض »^(١٥١) بل هي تفيد في زيادة وعي
 الشخصية ومن ثم زيادة توحيد القارئ معها . وبشكل أقصى فإن هناك حيلة أخرى
 تحقق التأثير العام للوهم . « إن الشخص في أى صورة ، النوات الفاعلة في أى
 دراما لا تهم إلا بالنسبة لما تشعر به من مواقفها المنظورة »^(١٥٢) لتحقيق أهدافها .
 ولهذا يجب أن تكون هذه الشخص « نوات إدراك شديد »^(١٥٣) لتحقيق أهدافها .
 يجب أن يكون هناك « عقل من نوع ما - بمعنى وسيط يعكس ويلون »^(١٥٤) . وهذا

(١٤٥) « آراء ومروفي تحليلية » ، ص ١٢٥ .

(١٤٦) « فن الرواية : تصويرات نقدية » ، ص ١٢٠ .

(١٤٧) المصدر السابق ، ص ١٤٧ (المؤلف) . هذه الرواية كتبها هنري جيمز نفسه ، ونشرت عام

١٨٩٧ (المترجم) .

(١٤٨) « فن الرواية : تصويرات نقدية » ، ص ٢١٧ .

(١٤٩) المصدر السابق ، ص ٢٩٦ .

(١٥٠) المصدر السابق ، ص ٢٢٩ .

(١٥١) المصدر السابق ، ص ٢٠٠ .

(١٥٢) المصدر السابق ، ص ٦٢ .

(١٥٣) المصدر السابق ، ص ٧١ .

(١٥٤) المصدر السابق ، ص ٦٧ .

الإصرار على العقل والذهن الخاص « الإنسان العاكس » يشرح نقد چيمز لكلا روايتي « السيدة بوفارى » و « التربية العاطفية » . إن إمّا بوفارى تعاني من « بؤس وعيها » ، وفريدريك مورو يعاني من عدم وجود ، من « لا وعى » . ولقد كان من الخطأ تقديم السيدة أرنو فحسب من خلال عيني مورو . « هذه غلطة أخلاقية » حيث أن فلوبيير لم يدرك حتى أنه صنعها ^(١٥٥) . إن كل شيء يتوقف على كيف الوعى وليس على مجرد الاحبولة الخاصة بالبؤرة أو راووسيط . ومن ثم نجد أن چيمز لا يوافق على تقنية (فرصة) كوثراد حيث أنه من الواضح أنه لا يعجب بعقل مارلو . لقد اعتقد أن الكتاب هو « عرض للمنهج » وكوثراد « عابد ورع ورد على نحو لى يعمل الشيء الذى سوف يكون أعظم فعل » ^(١٥٦) . ويبدو أن هذا يصف تقنية چيمز الخاصة فى السنوات الأخيرة رغم أنه لم يكن واضحاً فى ذهنه . لقد اعتقد كوثراد (والذى يعجب به لنوع أخرى) ^(١٥٧) أن « الموضوعية يجرى التوفيق معها بشكل قاطع » بالمرجعية المركبة للرواة المتعديدين . هناك « علاقة مربكة بين مادة الموضوع ويزوغها والتي نجدها قد تشكلت وتكونت من خلال ممارسات (الصدقة) » ^(١٥٨) .

إن الوسوسة الأخلاقية عند لامبرت سترثر أو مرة أخرى البرامة المطلقة لما يسمى طرح ضد السلوك الوحشى للبالغين والذى يجعلهم نوات ملائمة « كأصحاب انعكاس » ، ولكن يمكن أن يفيدوا كانعكاسات فقط لأن چيمز يعدهم أنماطاً . و « النمط » عند چيمز هو خاص وعام ، إنه الكل العيني ، « الممثل البارز » ^(١٥٩) ، وهذا يحقق وظيفة الفن التى تصفى طابعا كلياً . وشخص ترجنيف يناولن الثناء لأنهم جزئيون وكليون مثل هوميس فى رواية « أنسيدة بوفارى » بينما شخص ديكنز « جزئية نون أن تكون عامة ؛ لأنهم أفراد نون أن يكونوا أنماطاً . لأننا لا نشعر باستمرارهم مع بقية البشرية » ^(١٦٠) . وجورج إليوت « تتطلق من المجرد إلى العيني » ؛ وشخصها هم غالباً « أنماط بدون تحرر من الجسد » ^(١٦١) ، أو أنماط غير ملائمة بالفعل ، بل هم مفاهيم . وچيمز - على نحو يدعو للغربة الشديدة - يعتبر إمّا بوفارى ليست نمطاً :

(١٥٥) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٨٢ - ٨٧ .

(١٥٦) المصدر السابق ، ص ٢٤٥ .

(١٥٧) « الرسائل المختارة » ، ص ١٥٧ - ١٥٨ .

(١٥٨) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٤٩ ، ص ٣٥٥ .

(١٥٩) « فن الرواية : تصديرات تقنية » ، ص ١٢ .

(١٦٠) « صور جزئية » ، ص ٢١٧ - ٢١٨ .

(١٦١) المصدر السابق ، ص ٥١ - ٥٢ .

إنها « خاصة جدا ، إنها لا تحصل حتى على المتوسط ، « التوسطية » . » إن طابعها هو التوسطية الضيقة : « إنها ليست « تصويرية مثالية » على نحو كاف (١٦٢) . ويبدو أن جيمز لا يقدر تقديرا حقيقيا تضمنين فلوير في شخصية أمّا : إنه لا يرى كلية نزعتها الرومانسية التي انزاح عنها الوهج ويفكر بشكل مفرط في النقاء في الوسط المتحد محليا والحكمة التقليدية للزنا والانتحار .

وجيمز في النظرية لا يعترف على أي حال بعزلة الشخصية أو النمط عن الرواية ككل . إنه يرفض تفضيل ترواب « لروايات الشخصية » مقابل « روايات الحكمة » . إنه « جدال كسول » نظراً لأن « الشخصية بأي معنى نحصل عليه هي فعل ، والفعل هو حكمة وأي حكمة ترهل حتى ولو تظاهرت بأنها تهمنّا . إن الشخصية تلعب على انفعالنا ، على ترفينا ، من خلال المرجعيات الشخصية » (١٦٣) . وفي مقاله المعروف للغاية « فن الرواية » (١٨٨٤) يرفض جيمز تأكيد التفرقة . « أليست الشخصية إلا تحديد الحادثة ؟ وأليست الحادثة إلا تصوير الشخصية ؟ » « أليست الصورة أو الرواية شخصية ؟ » (١٦٤) . ولكن جيمز كثيراً ما يُعَلَى - بما فيه الكفاية - من شأن الشخصية على الوصف بشكل مؤكد . « إن مهمة المؤلف الأعلى هي تطهير النفوس ، حتى الخضوع ، بل وإذا اقتضى الأمر حتى الاقصاء للتصويرية . دعوه ينظر إلى شخصه : وإن (شخصه) سوف يعتنون بأنفسهم » (١٦٥) . ودفاع الشخصية يعني الدفاع عن علم النفس في الرواية . « إن ما نريده هو عاطفة النفس .. أليس ما نعبأ به من جمال الرجل والمرأة إلا بالمقارنة مع إنسانية كل منهما ؟ ... إن الروايات الباقيات الخالطات الوحيدات هي الروايات التي تتحدث إلى قلب القارئ وليس إلى عينيه » (١٦٦) . وجيمز يدافع ببرزانة نوعاً ما عن نفسه ضد ناقد « من الحقبة العالمية » (١٦٧) لإظهار « حوريات مدينة بوسطن » ورفض البناء الانجليز لنوع سيكولوجية . « إن العقل السيكولوجي يلوح لخيالي أنه شيء تصويري يحظى بالإعجاب » (١٦٨) . إنه « مغامرة »

(١٦٢) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٨٣ - ٨٤ .

(١٦٣) « صور جزئية » ، ص ١٠٥ - ١٠٦ .

(١٦٤) المصدر السابق ، ص ٣٩٢ .

(١٦٥) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ١٩ .

(١٦٦) المصدر السابق ، ص ٢٢ .

(١٦٧) في صحيفة « بول مول جازيت » : أنظر : « الرسائل المختارة » ، ص ٧٤ .

(١٦٨) « صور جزئية » ، ص ٤٠١ - ٤٠٢ .

يمثل ما أنه « حادث لإمرأة وهي تقف مستندة بيدها على منضدة وهي تنظر إليك بطريقة معينة » . ولكن هذه المغامرة أو الحادثة هي « في الوقت نفسه تعبير عن الشخصية » (١٦٩) . وچيمز لايعترف بأى شئ من مثل هذا من نوع « المغامرة الخالصة والبسيطة ! لا توجد إلا مغامرتى أو مغامرتكم ، مغامرته ومغامرتها » (١٧٠) ، مغامرة يجرى استشعارها ومعاشتها ، إنها « حياة معاشة » (١٧١) . إن الحدث والشخصية ، الحادثة والدافع ، الرواية الخيالية وعلم النفس تتعاون ولايمكن تصورهما منفصلة . « إن نفس الرواية هي فعلها » (١٧٢) . لكن الفعل قد يكون مجرد نظرة امرأة واقفة وهي تستند إلى منضدة . إن الفعل هو « خط » ، بناء هيكل ومحسوس كما هو الحادث ، خيط قوى . « إننى أحب الحبلى (حبلى » التوجه وزحف الذات » ، الفعل) أن يجرى شدة مثل الكابل المشدود بين باخرة وسلسلة على الشط من البداية للنهاية » (١٧٣) . وهو يتشكى من رواية كتبها هيو والبول من أن « (الحظ) (وهو الشئ الوحيد الذى أمنحه » أنا قيمة فى الرواية الخ) يجرى استبداله ليحل محله عمل ارغامى هلامى متسع » (١٧٤) . وهو يعترض على تولستوى هو « كتلة عجيبة من الحياة ... إنه حدث هائل ، نوع من الحادثة الرائعة ... إنه وحش تم تنجيته لذاته العظيمة - الحياة الإنسانية كلها ! على نحو ما يمكن تنجين فيل » (١٧٥) . وروايات تولستوى ودوستوففسكى هي « حلوى مترججة ، رغم أنها ليست بلا طعم ، لأنه مقدار عقليهما ونفسيهما لطولهما للسائل الحلو الذى يسقى الحلوى يعطيه نكهة ومذاقا بفضل الكيف القوى الرائع لعبقريتهما وخبرتهما » . لكنه يأسى لما عندهما من « نقص فى التأليف وعجزهما عن الاقتصاد والبناء المعمارى » (١٧٦) .

والتعليق على تولستوى يظهر أن چيمز يأخذ بوجهة نظر ضيقة عن الشكل بل إنه يحافظ على طلاق لا يمكن احتماله بين الشكل والمادة ، بين الشكل والحياة - المحتوى عندما يواججه بأعمال فنية فى تراث مختلف . وواضح أنه لا يعرف التأليف المركب

(١٦٩) المصدر السابق ، ص ٢٩٢ .

(١٧٠) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ١٢٠ .

(١٧١) « فن الرواية : تسمينات نقدية » ، ص ٤٥ .

(١٧٢) « ملاحظات وعروض تحليلية » ، ص ٢٥ .

(١٧٣) « الرسائل المختارة » ، ص ٢١٠ .

(١٧٤) المصدر السابق ، ص ١٦٨ .

(١٧٥) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ٢٢٨ .

(١٧٦) إلى هيو والبول (١٩ مايو ١٩١٢) ، « الرسائل المختارة » ، ص ١٧١ .

والسيطرة الأسلوبية عند توأستوى لأن هذا هو نوع آخر من « الشكل » و
« الأسلوب » مختلفين عما لدى ترجنيف وعما لديه هو . وعلى الإنسان أن يعترف بأنه
كان هناك خط عاطفى عجيب عند جيمز جعله يستاء من القسوة المفترضة لدى
الكاتبين الروسين العظمين والنزعة الساخرة عند فلووير وزولا . وجيمز يفضل قصة
ترجنيف الجياشة « مومو » على قصة فلووير « قلب بسيط » (١٧٧) . وهو يعجب
حتى بالسطح الخيالى الذى كله عبث كما فى رواية « الأشباح الخيالية » (١٧٨) .
لترجنيف . ولكن جيمز من الناحية النظرية كان على دراية كاملة بوحدة المحتوى
والشكل . ولقد تشكى من « الافتراض الفج الدائم الذاهب إلى أن الموضوع والأسلوب
مختلفان وشيئان منفصلان إذا ما تكلمنا جماليا أو فى العمل الحى » (١٧٩) . وكثيرا ما
يذهب إلى أن « الفرق الهائل بين المادة والشكل فى العمل الفنى المصنوع حقا ينهار
تماما » وأنه من المستحيل « أن نعين إلى رابطة أو أى خط اتصال من هذا النوع » أو
« تحليل مركب » مثل رواية « العصر الشنيع » (١٨٠) . إن أكبر مديح بالنسبة له أن
يقول عن رواية « السيدة بوفارى » إن « الشكل هو (فى ذاته) مهم وفعال بقدر ما هو
ماهية الموضوع كفكرة ومع هذا قريبة جدا قبضتها ولا تتفضل حياتها حتى أننا لا
نلتقطها فى أى لحظة على أى مهمة خاصة بها » (١٨١) . إن تناغم الشكل والمادة هو
متطلب جيمز الدائم : حيث أن « الشكل وحده (يأخذ) ويمسك ويحفظ المادة » (١٨٢) .
بينما « أى مطلب باستقلال (الشكل) من جانبه هو أكبر الأشياء المعرضة
للمغالطات » (١٨٣) . وهذا هو السبب نفع جيمز إلى تقدير ترجمة « المستحيل »
وهو يكره أن تُترجم . ولقد كتب إلى مترجم وأعد بشكل غير مشجع على نحو كبير :
« إنتنى أشعر بأنه فى العمل الأدبى الأقل تركيبا أن الشكل عينه والنسيج هما
المادة نفسها وأن اللحم غير مفصول عن العظام ! إن الترجمة مجهود - رغم
أنه مجهود من أكثرها تحلقا ١ - (لتمزيق) اللحم السمين الطالع » .

(١٧٧) « صور جزئية » ، ص ٣٩٥ .

(١٧٨) « الشعراء والروائيين الفرنسيون » ، ص ٢١٥ .

(١٧٩) « مستقبل الرواية : مقالات عن فن الرواية » ، ص ٢٢٩ .

(١٨٠) « فن الرواية : تصبيرات نقدية » ، ص ١١٥ - ١١٦ .

(١٨١) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٨٠ .

(١٨٢) « الرسائل المختارة » ، ص ١٧١ .

(١٨٣) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٣٦١ .

وهو ينتهج أن مذكراته « ولد صغير وآخرون » « قد أُغلق عليها بإحكام فى العصر الذهبى (للمنحنيات الداخلية) » (١٨٤) .

و « الشكل » عند جيمز يعنى فى أغلب الأحيان التأليف ، المعمار - على سبيل المثال - التوزيع الحق للحادثة والسرد والمادة المصورة . وهو يجد هواز ضعيفا فيه (١٨٥) . وهو يحمل روايته « السفراء » على أنها « أحسن انتاجاته تناسقا وتناسبا » مع رواية « صورة سيدة » والتي هى « بناء شديد باقتدار (معمارى) » (١٨٦) . ولكن جيمز غالبا أيضا ما يقيم تعارضا بين (الشكل) بمعنى التأليف وبين (النسيج) والأسلوب . والنسيج هو شئ آخر غير الأسلوب . وإن دوامس وجورج صائد وترولب « ينسجون خيوط عنكبوت مفككة » بينما بلزك « ينسج خيوطا مكثفة » ، وإن « النسيج الرقيق لقصصه محكم وقوى بشكل غير عادى » ، بل حتى إنه ليظهر « تماسكا حافلا بالشطح الخيالى » (١٨٧) . غير أن النسيج ليس هو الأسلوب والأسلوب ليس هو الشكل . « إن روايات السيدة صائد تحتوى على عديد من الأساليب ، لكن ليس لها شكل . وروايات بلزك ليست فيها حزمة من الأساليب ، لكن لها قنرا كبيرا من الشكل » . (ولقد قيل لنا إن الأمر ليس أمر شكل بل أمر نسيج) (١٨٨) ، لكن من المؤكد أن (الأسلوب) هنا يجرى تصويره على نحو ضيق جدا ، نظراً لأن لبلزك أسلوبا (أو عدة أساليب) . ويصعب أن نتبين كيف يمكن لجيمز أن ينكر وجود كلا الأسلوب والشكل بالنسبة لأمرسون ويجده « استثناء فريداً للقاعدة العامة من أن الكتابات تعيش فى مستقرها الأخير حسب شكلها » (١٨٩) . ورغم أن « مقالات » أمرسون لها مبادئ التأليف فقد استرعى انتباه جيمز على أنها مجرد فسيفساء للجمال المفككة : لكن من المؤكد أن لدى أمرسون أسلوبا لفظيا لا يمكن أن نخطئه ودائما نتذكره . إن جيمز يعجب بالأسلوب ، بل حتى « بالأسلوب المتكلف » عند ستفنسون ودانتسيو (١٩٠) . ولكن واضح أن لديه سلسلة كاملة من الاستخدامات للمصطلح : وهو يستطيع أن

(١٨٤) « الرسائل المختارة » ، ص ١٠٧ .

(١٨٥) « المقالات الأمريكية » ، ص ١٥٥ .

(١٨٦) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٥٢ .

(١٨٧) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٧٥ - ٨٠ .

(١٨٨) « المصدر السابق » ، ص ١٨٠ .

(١٨٩) « صور جزئية » ، ص ٢٢ .

(١٩٠) « المصدر السابق » ، ص ١٢٩ - ١٤٠ : « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات

الأخرى » ، ص ٢٥٥٩ .

يمدح أسلوب جورج صائد : « هنا نجد ما نعدّه بحق أسلوباً - عندما تتطلق لأداء فعل الحياة » (١٩١) ، حيث المصطلح يعنى ببساطة قوة الابداع ، قوة إعطاء الحياة للفن : أو يستطيع من جهة أخرى أن يحتج ضد عبادة فلويير للأسلوب . « إن الأسلوب نفسه - مع إضافة أننا نكّن لفلويير كل الاحترام - لا يضل إطلافاً (كلية) : نظراً لأنه عندما نتشكل على نحو غريب لنكون تسعاً وتسعين قطعة أنبية فإنه لا يزال يوجد جزء من مائة كشيء آخر » (١٩٢) . ولكن ، وبالرغم من كل هذه الانحرافات في المصطلح - فإن جيمز لديه قبضة مُحكّمة رائعة بالنسبة لمفهوم الشكل العضوى . إنه يقول لنا إنه ينتهج « بالاقصّاد ذى النفس العميق وبالشكل العضوى » (١٩٣) . وهو يشير بامتداح « إلى شكله هو العضوى » (١٩٤) . وهو يكتب النقد منذ البداية الخالصة لمهمة حياته والمفهوم والاستعارة في ذهنه : « إن قصيدة عبقريّة هي شجرة تتفرع وتهتز في الريح » بينما « الفجيرة الأسبانية » (١٩٥) لجورج إليوت هي بالأحرى « أشبه بتصميم جدارى متسع في عمل من الفسيفساء » (١٩٦) . وهو يمضى مطوراً الاستعارة « إن الرواية هي كائن حي ، كلها شيء واحد ومستمر مثل أى جهاز عضوى آخر ، وفي تناسب مع الحياة سوف نجدها هكذا . وإنما أعتقد أنه في كل الأجزاء يوجد شيء من كل من الأجزاء الأخرى » . (١٩٧) .

إن الوحدة مطلب للفن العضوى ، ولكن في نظرية عضوية سديدة فإنها هي الوحدة في التنوع ، الوحدة الحية الباطنية . وجيمز يترك هذا عندما يمدح فلويير لأنه « العابد للعبارة » وهذا « جزء ملائم لشيء آخر هو بدوره جزء من شيء آخر ، جزء من مرجعية ، نغمة ، فقرة ، صفحة » (١٩٨) . وهو يمدح « سيلاس الملاح » (١٩٩) . لأن لها « ذلك الجانب المكتمل التام البسيط ، ذلك الجانب للغايات المفككة والمسائل الحافلة بالفجوات التي تميز العمل الكلاسيكى » (٢٠٠) . وهو مسرور من « مقالات » أرنولد لأنّ

(١٩١) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢١٩ .

(١٩٢) المصدر السابق ، ص ١٠٠ .

(١٩٣) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٨٤ .

(١٩٤) المصدر السابق ، ص ٢١٩ .

(١٩٥) قصيدة لجورج إليوت نشرت عام ١٨٦٨ وهى على شكل شبه درامى . (المترجم) .

(١٩٦) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ١٢٥ .

(١٩٧) « صور جزئية » ، ص ٢٩٢ .

(١٩٨) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٩٢ .

(١٩٩) رواية كتبها جورج إليوت عام ١٨٦١ (المترجم) .

(٢٠٠) « آراء وعروض تحليلية » ، ص ٨ .

لها موضوعا محددا له بداية ووسط ونهاية لأننا اليوم نكل نجد أن « الكتاب أو المقال يُنظر إليه على أنه شلال يتساقط في فضاء لانهاثي »^(٢٠١) . لكن هذا المطلب المشروع من الفن كله يصبح إنكارا للتنظيمات المختلفة عندما يحكى جيمز « رغبة المميت » من وجود قصتين تكونان داخل قصة واحدة وعندما يقارن رواية بدون محور مع « عجلة بدون محور ارتكاز »^(٢٠٢) . وتوصف رواية « دنيا لبروندا »^(٢٠٣) بأنها تموت على حوار رائع ، وأنها رواية ذات محورين^(٢٠٤) . وتوصف - وهو يتشكى من رواية تولستوى « الحرب والسلام » - بأنها ليس فيها « محور اهتمام »^(٢٠٥) . ونقد جيمز لقصيدة « الخاتم والكتاب »^(٢٠٦) يفترض هذا المعيار الصارم نفسه : إن جيمز يقترح إعادة حكي قصة براوننج من وجهة نظر واحدة ، وعى كابوساتشي^(٢٠٧) . ويخشى الانسان أن يكون جيمز قد انتهك هنا قاعدته هو : أن يهب الفنان أطروحته محورا وإن اهتمام برواننج كان بالضبط في تكثير منظوراته التي يحكيها منها قصته عبيدا من المرات .

والوحدة عند جيمز ليست فحسب وحدة منظور بل هي أيضا وحدة نغمة . فهو - وهو يتأمل في رواية بلزاك « قسيس القرية » - تشكى من « الانقطاع المميت للنغمة » ، وهي « خطيئة لا يمكن التكفير عنها بالنسبة للروائي »^(٢٠٨) . وهذا في حوالى منتصف الكتاب ، بينما يمدح بعد ذلك كتب الرحلات التي كتبها جوتيه : « كل فصل من فصوله عن الرحلات له نغمة كاملة خاصة به ، وتلك الوحدة المتعلقة بالتأثير التي هي سر أندر الفنانين »^(٢٠٩) . والمماثلة مع فن التصوير « انسجامه » ، نغمته ، مرة أخرى قائمة في عقل جيمز . و « الشكل » و « الوحدة » و « النغمة » تخلق « وهما » ، وهم « عالم » . ورواية « زوجات وبنات » للسيدة جاسكل^(٢١٠) قد شيدت عالما جديدا ومتعسفا فوق

(٢٠١) المصدر السابق ، ص ٩٦ .

(٢٠٢) « فن الرواية : تصديرات نقدية » ، ص ٨٤ .

(٢٠٣) آخر روايات جورج إليوت . نشرت في ثمانية أجزاء بين فبراير وسبتمبر ١٨٧٦ (المترجم) .

(٢٠٤) « صور جزئية » ، ص ٦٥ وما بعدها .

(٢٠٥) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٢٩ .

(٢٠٦) قصيدة كتبها روبرت براوننج ونشرت عام ١٨٦٩ وهي تنقسم إلى ١٢ كتابا وتصل أبياتها إلى

٢١ ألف بيت من الشعر المرسل - (المترجم) .

(٢٠٧) « ملاحظات عن الروائيين مع بعض الملاحظات الأخرى » ، ص ٢٩٤ - ٢٩٥ .

(٢٠٨) المصدر السابق ، ص ١١٨ .

(٢٠٩) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٤٣ .

(٢١٠) إليزابيث جاسكل (١٨١٠ - ١٨٦٥) روائية إنجليزية . وهي تصور الحياة في المدن الصناعية

وربما « زوجات وبنات » نشرت عام ١٨٦٦ (المترجم) .

الرأس المبالى (رأس القارئ) - عالما يشمله وهو عالم غابر (مثل العالم الغافل بالمعنى النقدي عنده) عالم كامل فى كل جزئية ،^(٢١١) . لكن عالم الرواية الوهمى هذا (والفن بصفة عامة) يشعر جيمز بأنه يجب أن يكون عالما غيورا وطيبا . وهذا هو السبب الذى جعله يأسئ لترجيف بسبب كاتبه وفلوبير بسبب كراهيته (للبورجوازية) وشهيدته المعذب بسبب الأسلوب . « إننا نتعسك بالاعتقاد القويم الحسن من أن الافتراض - فى الحياة - هو لصالح الجانب الأكثر تأثقا ... إن الفنان .. يجب على الأقل أن يحاول يقصى ما عنده أن يكون حقيقيا ... إننا نقيم أقصى (الواقعيين) الذين لديهم مثال للرق والرائين الذين لديهم مثال عن الفرح »^(٢١٢) . وقد استطاع جيمز فى سنواته الأولى أن يقول بقسوة نوعا ما « لكى يكون العمل الفنى عظيما يجب أن يسمو بقلب القارئ » ، « إن الحياة تنزع الناحية الروحية ؛ والفن يعيد بث الروح »^(٢١٣) . وبالمثل يحتج جيمز ضد فرنون لى^(٢١٤) عن روايتها « الأنسة براون » « إن الحياة أقل إجراما وأقل بغضا ، وأقل اعتراضا وأقل وقاحة ، وأنها طفلة (أروع) وهى مزيج أكبر من الأضداد وأكثر تعرضا لما هو عرَضى وأن الحياة فى أشد تجلياتها عدوانية أكبر (تسامحا) كما تبدو روايتها . والكراهيات الشديدة لدى فلوبير كانت تدعش جيمز وتستثير استيائه : « كيف يمكن للفن أن يكون عبقرىا ومع هذا يكون غير مواسى ، غير فكاهى ، غير اجتماعى ؟ كيف يمكن أن تكون لعنة على هذا النحو بدون أن تكون أيضا بركة ونقمة ؟ - بالاختصار - عندما يكون النضال تلجحا لماذا لا يجب أن يكون النجاح فى النهاية صفا ؟ »^(٢١٥) . إن جيمز لا يستطيع أن يشارك فلوبير فى « الخوف المميت من البذل » (البورجوازي) ... هذا المواطن الجدير بالمواطنة يجب ألا يحرم الشاعر من الظم »^(٢١٦) . ويشعر جيمز بأن رواية « بوقار وييكوشيه »^(٢١٧) « هى بالتأكيد فى أقصى انحرافها عن فكرتها الرئيسية ، وهى

(٢١١) « ملاحظات وروض تحليلية » ، ص ١٥٤ .

(٢١٢) « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ٢٤٩ - ٢٥٠ .

(٢١٣) « ملاحظات وروض تحليلية » ، ص ٢٢٥ - ٢٢٦ .

(٢١٤) فرنون لى (١٨٥٦ - ١٩٢٥) اسمها الكامل غيوليت بلجيت وهى كاتبة مقال إنجليزية

وناقدة فنية . عاشت فى إيطاليا منذ ١٨٧١ ، وألها روايات وقصص ومقالات . عن أعمالها « الموسيقى وشاقها » (١٩٣٢) . (المترجم) .

(٢١٥) « الرسائل المختارة » ، ص ٢٠٦ .

(٢١٦) « مقالات فى لندن وأماكن أخرى » ، ص ١٣٦ .

(٢١٧) المصدر السابق ، ص ١٤٦ .

(٢١٨) رواية لفلوبير لم تكتمل ألفها عام ١٨٨١ (المترجم) .

ولحدة من أعزب الانتاجات يكون مسئولا عنها إنسان عاش طويلا في العالم» (٢١٩) .
 إن كراهية فلوير لجمهوره كان مفروطا حتى أنه يرقى إلى مرتبة خيانة الفن « إنه يحوم
 للأبد عند الجمهور ... كان يجب عليه على الأقل أن ينصت عند غرفة النفس » (٢٢٠)
 وإن نغمة العزاء الذاتي واضحة : إن جيمز قد شعر بإحباط شديد بسبب عدم الانكراث
 المتنامي لعمله هو : لقد تقاعد أكثر وأكثر في غرفة النفس ولم يود إلا على نحو ضبابي
 فقال إن اقتشال الجمهور القارئ وخاصة في أمريكا قد يؤدي إلى رفع « الجماهير
 الفرية على نحو إيجابي بشكل أكثر للثقافة وتقبلا عن أي موضع آخر » وهذا كان من
 شأنه حينئذ « أن يحتوى أسرابا من السمك التي ترتفع إلى طعم أكثر رقة » (٢٢١) .
 على نحو ما طرحه رواياته على أساس افتراضى . والنبوة بشكل ما قد تحققت .
 وقيمز لديه اليوم جمهوره المخلص . والمحللون النقيضين الذين ارتفعوا لكي يكونوا هم الطعم .

وجيمز بالرغم من معرفته بالضرر احتفظ بمثال للتقاول والصفاء والثقة بالطبيعة
 والطبيعة الانسانية ومنظور أولبي نهائى فى غالبيت . وهذا المزاج وهو مشابه على نحو
 عجيب مع مزاج أخيه ومزاج أبيه هو أيضا فى جنور علم الجمال عنده وهو فى
 أوضاعه الأساسية يطلب علم جمال عضوية ساحرا أى يسأل الفنان أن يبدع علما هو
 بشكل ما يشبه الحياة وأن يبدعه على أساس الماثلة مع الطبيعة لكي يعين الانسان
 على الإيمان بالنظام الأخلاقى والاجتماعى للكون . وعلى أساس هاتين النقطتين فإن
 علم الجمال والمزاج للعام بالصفاء والتعامل مع جوته تبدو كلها أمورا ملفقة للأنظار .
 (إن تقاول جيمز الخاص به لم يهتز للغاية إلا بنشوب الحرب العالمية الثانية) (٢٢٢) .
 وليسست هناك حاجة إلى أن نقوم بمزيد من طرح الصلة المباشرة نظرا لأن أرنولد
 وسانت - بوف (فى أجزاء) قد حققا إسهما ماثلا ، رغم أن جيمز يبدو لى أقرب
 فى المزاج والمعتقد الجمالى إلى جوته عن أى من هذه النماذج . وعلينا أن نتذكر أن
 جيمز قد مدح جوته باعتباره « الناقد الكيمو » : ولقد كتب فى فترة ميكورة عرضا
 تحليليا لرواية جوته « فلهلم ميستر » أيدى فيه إعجابه رغم العديد من التحفظات إزاء
 براعة جوته الروائية وقدرة جوته على إبداع البشر وعلى « الجو المضى للعدالة التى

(٢١٩) « الرسائل المختلفة » ، ١٥٩ .

(٢٢٠) المصدر السابق ، ص ١٤٩ - ١٥٠ .

(٢٢١) « المقالات الأمريكية » ، ص ٢٠٠ - ٢٠١ .

(٢٢٢) انظر : رسالة إلى و . - وجهه (٣٠ سبتمبر ١٩١٤) ، « الرسائل المختارة » ، ص ٢٢٠ .

يملا الكتاب « ووضوحه : » لا للبهرجة ، للاصطناع ، بل للعقل » (٢٢٣) . ولقد تأسى جيمز فيما بعد من نوماس الابن بسبب تصديره العنيف القومي والأخلاقي لترجمة فرنسية لمسرحية « فاوست » وأبدى اتفاقه مع والدي جونه من « احترام هائل الحقيقة » وإعجاب لاستخدامه الحقائق « وهي الموسيقى الغامضة التي استمدتها منها » (٢٢٤) .

إن الذكاء والواقع و« الطبيعة » التي هي أيضا شكل من وهم في الفن وفرح الفن وقدرته على إضفاء طابع حضارى - هذه كلها تشكل إنشغالات جيمز . وچيمز وحده في عصره ومكانه في العالم الناطق بالانجليزية يتمسك بشدة ببصائر علم الجمال العضوى ومن ثم يشكل جسرا ممتدا من النقد في القرن التاسع عشر في بواكيره إلى النقد الحديث .

(٢٢٣) « نورث أمريكان ريفيو » العدد ١٠١ (يوليو ١٨٦٥) ، ص ٢٨١ - ٢٨٢ : في « عروض تحليلية أنبية ومقالات عن الأدب الأمريكى والإنجليزى والفرنسى » ، ص ٢٧١ .
(٢٢٤) انظر مجلة « الأمة » : العدد ١٧ (٢٠ أكتوبر ١٨٧٣) ، ص ٢٩٢ - ٢٩٤ : في « الشعراء والروائيون الفرنسيون » ، ص ١١٧ .

المصادر والمراجع

I quote the essays:

French Poets and Novelists (London, 1878) as *FPN*. The 1884 reprint is used.

Hawthorne (London, 1879) as *Ha*. The reprint from Ithaca, N. Y., 1956, is used.

Partial Portraits (London, 1888) as *PP*. The 1919 reprint is used.

Essays in London and Elsewhere (New York, 1893) as *EL*.

Views and Reviews, intro. by Le Roy Phillips (Boston, 1908) as *VR*.

Notes on Novelists with Some Other Notes (New York, 1914) as *NN*. The 1916 reprint is used.

Notes and Reviews, preface by Pierre de Chaignon La Rose (Dunster House, Cambridge Mass., 1921) as *NR* .

The Art of the Novel Critical Prefaces, intro. By Richard P. Blackmur (New York , 1934) as *AN*.

The Scenic Art : Notes on Acting and the Drama, ed. Allan Wade, New Brunswick, N. J., 1948.

The Future of The Novel : Essays on the Art of Fiction, ed. Leon Edel (New York, 1956) as *FN*.

The American Essays, ed. Leon Edel (New York, 1956) as *AE*.

The Painter's Eye : Notes and Essays on the Pictorial Arts, ed. John L. Sweeney, Cambridge, Mass., 1956.

Literary Reviews and Essays, on American, English, and French Literature, ed. Albert Mordell (New Yrok, 1957) as *LRE*.

French Writers and American Women : Essays, ed. Peter Buiten-

huis, Branford, Conn., 1960. Contains a few unprinted pieces.

Letters and Notebook :

The Letters, Ed. Percy Lubbock, 2 vols. New York, 1920.

The Notebooks, ed. F.O. Matthiessen and K .Murlock, New York, 1947.

The Selected Letters, ed. Leon Edel (New York, 1955) as *SL*.
Contains many new letters.

Comment on Jame' s criticism :

T.S. Eliot, " On Henry James" (1918), in *The Question of Henry James*, ed. F. W. Dupee, New York, 1945.

Marie-Reine Garnier, *Henry James et la France*, Paris, 1927.
Contains a compilation of James's opinions on French writers.

Morris Roberts, *Henry James's Criticism*, Cambridge, Mass., 1929.

Still the best general account.

Cornelia Pulsifer Kelley, *The Early Development of Henry James*, University of Illinois Studies in Language and Literature, 15 (1930). Discusses early criticism.

Leon Edel, *The Prefaces of Henry James*, Paris, 1931.

Van Wyck Brooks, " Henry James as a Reviewer, " in *Sketches in Criticism* (New York, 1932), pp. 190-96.

R. P. Blackmur's introduction to *Art of the Novel*. See above.

Excellent.

Laurence Barrett, " Young Henry James Critic, " in *American Literature*, 20 (1948 - 49), 385- 400.

R. W. Short, " Some Critical Terms of Henry James, " *PMLA*, 65 (1950), 667 - 80. Useful.

Agostino Lombardo, *Introduzione a le Prefazioni di Henry James*, Venice, 1956.

F.R. Leavis, "James as Critic," in Henry James, *Selected Literary Criticism*, ed. M. Shapira (New York, 1964), pp. xiii-xxiii.

The chapters on James in De Mille's *Literary Criticism in America* (New York, 1931), pp. 158-81, are perfunctory; that in Bernard Smith, *Forces in American Criticism*, (New York, 1939), pp. 202-20, makes James out to be an aesthete.

Le Roy Phillips, *A Bibliography of the Writings of Henry James* (rev. ed. New York, 1930), was most helpful in locating the many scattered reviews and introductions. It is superseded by Leon Edel and Dan H. Laurence, *A Bibliography of Henry James*, New York, 1957, rev. ed. 1961.

فهرس

ص	
3	(1) النقد الفرنسي : الواقعي والطبيعي والانطباعي
11	لونيوريه دي بلزاك
19	جوستاف فلوبير
33	جي دي موياسان
39	إميل زولا
53	جول لوميتز
59	أناتول فرانس
67	(2) هيبوليت تين
119	(3) التاريخ الأدبي الفرنسي
121	فريدناند برونتيير
143	جوستاف لانسون
159	(4) النقد الفرنسيون الثانويون
163	جول ياربي دورفيلي
169	ادموند شرر
179	اميل فونتيجو
187	بول بورجييه
193	اميل فنكوان
203	(5) فرنشيسكو دي سنجتيس
251	(1) النقد الإيطالي بعد دي سنجتيس
261	جيوسوي كاروتشي
271	جويسبي شيارني ويقة الرفاق

281	(٧) النقد الانجليزي : المؤرخون وأصحاب النظريات
305	(٨) أرنولد وباجت وستيفن
307 ماتيو أرنولد
349 والتر باجت
359 لسلي ستيفن
369	(٩) النقد الأمريكي
373 والت هورتمان
389 جيمز رسل لويل
401 ولیم دین هوولز
413	(١٠) هنري چيهز

المشروع القوس للترجمة

- ١ - اللغة العليا (طبعة ثانية) جون كوين
- ٢ - الوثنية والإسلام ل. مارهو بانتيكار
- ٣ - التراث المشرق جودج جيمس
- ٤ - كيف تتم كتابة السيناريو انجا كاريستوكفا
- ٥ - ثريا في غيبوبة إسماعيل فصيح
- ٦ - اتجاهات البحث اللساني ميلكا إفيتش
- ٧ - العلوم الإنسانية والفلسفة لوسيان غولمان
- ٨ - مشعل الحرائق ماكس فريش
- ٩ - التقنيات البيئية أندرو س. جواي
- ١٠ - خطاب الحكاية جيرار جينيت
- ١١ - مختارات فيسوافا شيمبورسكا
- ١٢ - طريق الحرير ديفيد براونستون وايزين فرانك
- ١٣ - ديانة الساميين روبرتسن سميث
- ١٤ - التحليل النفسي والأدب جان بيلمان نويل
- ١٥ - الحركات الفنية إدوارد لويس سميث
- ١٦ - أثينة السوداء مارتن برنال
- ١٧ - مختارات فيليب لاركين
- ١٨ - الشعر التأسلي في أمريكا اللاتينية مختارات
- ١٩ - الأعمال الشعرية الكاملة جورج سفيريس
- ٢٠ - قصة العلم ج. ج. كراوتر
- ٢١ - خوخة وآل خوخة صمد بهرنجي
- ٢٢ - منكرات رحالة عن المصريين جون أنتيس
- ٢٣ - تجلي الجميل هانز جيورج جادامر
- ٢٤ - ظلال المستقبل باتريك بارنر
- ٢٥ - مشوى مولانا جلال الدين الرومي
- ٢٦ - دين مصر العام محمد حسين هيكل
- ٢٧ - التنوع البشري الخلاق مقالات
- ٢٨ - رسالة في التسامح جون لوك
- ٢٩ - الموت والوجود جيمس ب. كارس
- ٣٠ - الوثنية والإسلام (ط٢) ل. مارهو بانتيكار
- ٣١ - مصادر دراسة التاريخ الإسلامي جان سوناجيه - كلود كاهن
- ٣٢ - الانقراض ديفيد روس
- ٣٣ - التاريخ الاقتصادي لإفريقيا الغربية أ. ج. هويكنز
- ٣٤ - الرواية العربية روجر آلن
- ٣٥ - الأسطورة والحداث بول . ب . ديكسون
- ت : أحمد درويش
- ت : أحمد فؤاد بليغ
- ت : شوقي جلال
- ت : أحمد الحضري
- ت : محمد علاء الدين منصور
- ت : سعد مصلوح / وفاء كامل فايد
- ت : يوسف الأسلكي
- ت : مصطفى ماهر
- ت : محمود محمد عاشور
- ت : محمد مصمم وعبد الجليل الأزدى وعمر حلي
- ت : هناء عبد الفتاح
- ت : أحمد محمود
- ت : عبد الوهاب طوب
- ت : حسن المون
- ت : أشرف رفيق علفي
- ت : بإشراف / أحمد عثمان
- ت : محمد مصطفى بدوي
- ت : طلعت شاهين
- ت : نعيم عطية
- ت : يعني طريف القولي / بدوي عبد الفتاح
- ت : ماجدة العناني
- ت : سيد أحمد علي الناصري
- ت : سعيد توفيق
- ت : بكر عباس
- ت : إبراهيم النسوقي شتا
- ت : أحمد محمد حسين هيكل
- ت : نخبه
- ت : منى أبو سنه
- ت : بدر الديب
- ت : أحمد فؤاد بليغ
- ت : عبد الستار الطوجي / عبد الوهاب طوب
- ت : مصطفى إبراهيم فهمي
- ت : أحمد فؤاد بليغ
- ت : حصة إبراهيم المنيف
- ت : خليل كلفت

- ٢٦ - نظريات السرد العديّة والاس مارتن
- ٢٧ - واحة سيوة وموسيقاها بريجيت شيفر
- ٢٨ - نقد الجذّاج آلن تورين
- ٢٩ - الإغريق والصد بيتر والكوت
- ٤٠ - قصائد حب أن سكستون
- ٤١ - ما بعد المركّزة الأوربية بيتر جران
- ٤٢ - عالم ماك بنجامين باريز
- ٤٣ - اللهب المزروع أوكتاڤيو باث
- ٤٤ - بعد عدة أصياف الدوس هكسلي
- ٤٥ - التراث المغفور روبرت ج دنيا - جون ف أ فاين
- ٤٦ - عشرون قصيدة حب باولو نيرودا
- ٤٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (١) رينيه ويليك
- ٤٨ - حضارة مصر الفرعونية فرانسا دوما
- ٤٩ - الإسلام في اليقظان ه . ت . نوريس
- ٥٠ - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير جمال الدين بن الشيخ
- ٥١ - مسار الرواية الإسبانيّة أمريكية داريو بيانويا وخ . م بيناليستي
- ٥٢ - العلاج النفسي التدمجي بيتر . ن . ثوفاليس وستيفن - ج . روجسيفيتز وروجر بيل
- ٥٣ - الدراما والتعليم أ . ف . ألتجتون
- ٥٤ - المفهوم الإغريقي للمصرح ج . مايكل والتون
- ٥٥ - ما وراء العلم جون بولكنجهوم
- ٥٦ - الأعمال الشعرية الكاملة (١) فديريكو غرسية لوركا
- ٥٧ - الأعمال الشعرية الكاملة (٢) فديريكو غرسية لوركا
- ٥٨ - مسرحيتان فديريكو غرسية لوركا
- ٥٩ - المحيرة كارلوس مونييث
- ٦٠ - التصميم والشكل جوهانز آيتن
- ٦١ - موسوعة علم الإنسان . شارلوت سيمور - سميت
- ٦٢ - لذة النص رولان بارت
- ٦٣ - تاريخ النقد الأدبي الحديث (٢) رينيه ويليك
- ٦٤ - برتراند راسل (سيرة حياة) آلان وود
- ٦٥ - في مدح الكامل ومقالات أخرى برتراند راسل
- ٦٦ - خمس مسرحيات أندلسية أنطونيو جالا
- ٦٧ - مختارات فرناندو بيسوا
- ٦٨ - نقاشا العجز وقصص أخرى فالتنن راسبيوتين
- ٦٩ - العلم الإسلامي في أول القرن العشرين عبد الرشيد إبراهيم
- ٧٠ - ثقافة وحضارة أمريكا اللاتينية لوڤينيو تشانج روبريجت
- ٧١ - السيدة لا تصلح إلا للرعي داريو فو
- ت : حياة جاسم محمد
- ت : جمال عبد الرحيم
- ت : أنور مغيث
- ت : منيرة كروان
- ت : محمد عبد إبراهيم
- ت : علف أحمد / إبراهيم قتي / مصد ماجد
- ت : أحمد محمود
- ت : المهدي أخريف
- ت : مارلين تانرس
- ت : أحمد محمود
- ت : محمود السيد علي
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : ماهر جويجاني
- ت : عبد الوهاب طوب
- ت : محمد يوناة وشعشع اللوان ويوسف الأطلي
- ت : محمد أبو العطا
- ت : لطفي فطيم وعادل دمرداش
- ت : مرسى سعد الدين
- ت : محسن مصيلحي
- ت : علي يوسف علي
- ت : محمود علي مكي
- ت : محمود السيد ، ماهر البطوطي
- ت : محمد أبو العطا
- ت : السيد السيد سهيم
- ت : صبري محمد عبد الفني
- مراجعة وإشراف : محمد الجوهري
- ت : محمد خير البقاعي .
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : رمسيس عوض .
- ت : رمسيس عوض .
- ت : عبد الطيف عبد الطيم
- ت : المهدي أخريف
- ت : أشرف الصباغ
- ت : أحمد فؤاد متولي وهويدا محمد فهمي
- ت : عبد الحميد غلاب وأحمد حشاد
- ت : حسين محمود

- ٧٢ - السياسي العجوز
٧٣ - نقد استجابة القارئ
٧٤ - صلاح الدين والمالكي في مصر
٧٥ - فن التراجم والسير الذاتية
٧٦ - جان لكتن وإغواء التحليل النفسي
٧٧ - تاريخ النقد الأدبي الحديث ج ٢
٧٨ - القصة: نظرية الاجتماعية والنقدية
٧٩ - شعرية التكليف
٨٠ - بوشكين عند «نافورة الدموع»
٨١ - الجماعات المتخيلة
٨٢ - مسرح ميغيل
٨٣ - مختارات
٨٤ - موسوعة الأدب والنقد
٨٥ - منصور الحلاج (مصرحية)
٨٦ - طول الليل
٨٧ - نون والقلم
٨٨ - الابتلاء بالتقريب
٨٩ - الطريق الثالث
٩٠ - وهم السيف (قصص)
٩١ - المسرح والتجريب بين النظرية والتطبيق
٩٢ - أساليب ومضامين المسرح
الإسباني وأمريكي المعاصر
٩٣ - محدثات العولمة
٩٤ - الحب الأول والصحة
٩٥ - مختارات من المسرح الإسباني
٩٦ - ثلاث زينقات وردة
٩٧ - هوية فرنسا (مج ١)
٩٨ - الهم الإنساني والايثار السبيني
٩٩ - تاريخ السينما العالمية
١٠٠ - مسطرة العولمة
١٠١ - النص الروائي (تقنيات ومناهج)
١٠٢ - السياسة والتسامح
١٠٣ - قبر ابن عربي يلي آياه
١٠٤ - أوروبا ما هو جنس
١٠٥ - مدخل إلى النص الجامع
١٠٦ - الأدب الأدلسي
١٠٧ - صورة القائل في الشعر العربي المعاصر
- ٥٠ س - إليوت
٥١ ب - تومينكنز
٥٢ ل - أ - سيميتوفا
أندريه موروا
مجموعة من الكتاب
ريتيه ويليك
رونالد روبرتسون
بوريس أوسينسكي
الأكسندر بوشكين
بندكت أندرسن
ميغيل دي أونامونو
غوتفريد بين
مجموعة من الكتاب
صلاح زكي أقطاي
جمال مير صانلي
جلال آل أحمد
جلال آل أحمد
أنطوني جينتز
نخبة من كتاب أمريكا اللاتينية
باربر الاسوستكا
كارلوس ميغل
مايك فينرستون وسكوت لاش
سمويل بيكيت
أنطونيو بويرو يايخو
قصص مختارة
فرنان برويل
ضادج ومقالات
ديفيد روينسون
بول هيرست وجراهام تومبسون
بيرونار فاليط
عبد الكريم الخطيب
عبد الوهاب المذهب
برتوت بريشت
جيرار جينيت
د. ماريا خيسوس روبييرامتي
نخبة
- ت : فؤاد مجلي
ت : حسن ناظم وعلي حاكم
ت : حسن بيومي
ت : أحمد لرويش
ت : عبد القصود عبد الكريم
ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
ت : أحمد محمود ونورا أمين
ت : سعيد الفانمي وناصر خلاوي
ت : مكارم القمري
ت : محمد طارق الشرفاوي
ت : محصود السيد علي
ت : خالد المعالي
ت : عبد الحميد شيعة
ت : عبد الرازق بركات
ت : أحمد فتحي يوسف شتا
ت : ماجدة العناني
ت : إبراهيم النسوقي شتا
ت : أحمد زايد ومحمد محيي الدين
ت : محمد إبراهيم مبروك
ت : محمد مناء عبد الفتاح
ت : نادية جمال الدين
ت : عبد الوهاب علوي
ت : فوزية المشماوي
ت : سري محمد محمد عبد اللطيف
ت : إيوار الخراط
ت : بشير السباعي
ت : أشرف المصباح
ت : إبراهيم قنديل
ت : إبراهيم فتحي
ت : رشيد بحدو
ت : عز الدين الكفاني الإبريسي
ت : محمد بنيس
ت : عبد الغفار مكاوي
ت : عبد العزيز شميل
ت : أشرف علي معنور
ت : محمد عبد الله الجعدي

- ١٠٨ - ثلاث دراسات عن الشعر الأندلسي
١٠٩ - حروب المياه
١١٠ - النساء في العالم التامى
١١١ - المرأة والجريمة
١١٢ - الاحتجاج الهادئ
١١٣ - راية التمرد
١١٤ - مسرحية حمراء كوتجي ومكان المستقيم
١١٥ - غرفة تخص المرء وحده
١١٦ - امرأة مختلفة (ليرة شفيق)
١١٧ - المرأة والجنوسة في الإسلام
١١٨ - النهضة النسائية في مصر
١١٩ - النساء والأسرة وقوانين الطلاق
١٢٠ - الحركة السلفية والظن في الشرق الأوسط
١٢١ - النليل الصغير في كتابة المرأة العربية
١٢٢ - نظام النبوية القديم ونموذج الإنسان
١٢٣ - إمبراطورية العثمانية وعلاقاتها الدولية
١٢٤ - القجر الكاتب
١٢٥ - التماثيل الموسيقية
١٢٦ - قصص القزعة
١٢٧ - إرمهاپ
١٢٨ - الأدب المقارن
١٢٩ - الرواية الاسبانية المعاصرة
١٣٠ - الشرق يصعد ثانية
١٣١ - مصر التقيمة (التاريخ الاجتماعي)
١٣٢ - ثقافة العولة
١٣٣ - الخوف من المرايا
١٣٤ - تشريح حضارة
١٣٥ - المختار من نقد م.س. إليوت (ثلاثة أجزاء)
١٣٦ - قلاحو الباشا
١٣٧ - مذكرات شامبلي في الحملة الفرنسية
١٣٨ - عالم الطيفيين بين الجمال والعنف
١٣٩ - هارسيفال
١٤٠ - حيث تلتقي الآثار
١٤١ - اثنتا عشرة مسرحية يونانية
١٤٢ - الإسكندرية : تاريخ ودليل
١٤٣ - قتاليا تظهر في البحث الاجتماعي
١٤٤ - صاحبة الوكاندة
مجموعة من النقاد
جون بولوك وعادل دويش
حسنة بيجوم
فرانسيس هيندمون
أرنين علوي ماركوب
ساندى پلانك
وول شوفيتكا
فريچينيا هوف
سيسيليا نلسون
ليلي أحمد
يش نارون
أميرة الأزهرى سنين
ليلي أبو لغد
فاطمة موسى
جوزيف فوجت
نيل الكسند. وقنادوليا
جورجى حراى
سيدريه ثورپ : يفي
شوخاين : يمس
ه. ناء فتصى
موزان ديسنيك
ماريا دولورس أسيس جاروت
أندريه جوينر تراك
مجموعة من المؤلفين
مايك فيذرستون
طارق على
بارى ج. كيمپ
ت.س. إليوت
كينيث كوني
جوزيف ماري مواريه
ايڤينا تاروني
ريشاود فاجنر
هربرت ميسن
مجموعة من المؤلفين
أ.م. فورستر
ديريك لايدار
كارلو جولدوني
- ت : محمود على مكي
ت : هاشم أحمد محمد
ت : منى قطان
ت : ريهام حسين إبراهيم
ت : إكرام يوسف
ت : أحمد حسان
ت : نسيم مجلى
ت : سميرة رمضان
ت : نهاد أحمد سالم
ت : منى إبراهيم ، وهالة كمال
ت : لميس النقاش
ت : بإشراف/ رؤوف عباس
ت : ضجة من المترجمين
ت : محمد الجندي ، وايزابيل كمال
ت : منيرة كروان
ت : أنور محمد إبراهيم
ت : أحمد فؤاد بلع
ت : سمحة الخولي
ت : عبد الوهاب غلوب
ت : بشير السباعي
ت : أميرة حسن تربية
ت : محمد أبو العطا وآخرون
ت : شوقي جلال
ت : نوبس بقطر
ت : عبد الوهاب غلوب
ت : طلعت الشايب
ت : أحمد محمود
ت : ماهر شفيق فريد
ت : سحر توفيق
ت : كاميليا صبحي
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : مصطفى ماهر
ت : أمل الجبوري
ت : نعيم عطية
ت : حسن بيومي
ت : علي السمرى
ت : سلامة محمد سليمان

- ١٤٥ - موت أرتيميو كروث
١٤٦ - الورقة الحمراء
١٤٧ - خطبة الإدانة الطويلة
١٤٨ - القصة القصيرة (النظرية والتقية)
١٤٩ - النظرية الشعرية عند إليوت وأونيس
١٥٠ - التجربة الإغريقية
١٥١ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ١)
١٥٢ - عبادة الهند وقصص أخرى
١٥٣ - غرام الفراشة
١٥٤ - مدرسة فرانكفورت
١٥٥ - الشعر الأمريكي المعاصر
١٥٦ - المدارس الجمالية الكبرى
١٥٧ - خسرو وشيرون
١٥٨ - هوية فرنسا (مج ٢ ، ج ٢)
١٥٩ - الإبنيدولوجية
١٦٠ - آلة الطبيعة
١٦١ - من المسرح الإسباني
١٦٢ - تاريخ الكنيسة
١٦٣ - موسوعة علم الاجتماع
١٦٤ - شامبوليون (حياة من نور)
١٦٥ - حكايات الثعلب
١٦٦ - الملائكة بين التينين والطنين في إسرائيل
١٦٧ - قى عالم طاعور
١٦٨ - دراسات في الأدب والثقافة
١٦٩ - إبداعات أمية
١٧٠ - الطريق
١٧١ - وضع حد
١٧٢ - حجر الشمس
١٧٣ - معنى الجمال
١٧٤ - صناعة الثقافة السوداء
١٧٥ - الكلفزيون في الحياة اليومية
١٧٦ - نحو مفهوم للاقتصاديات البيئية
١٧٧ - أنطون تشيخوف
١٧٨ - مقالات من الشعر الهنري الحديث
١٧٩ - حكايات أيسوب
١٨٠ - قصة جاويد
١٨١ - النقد الأدبي الأمريكي
- ت : أحمد حسان
ت : علي عبد الرؤوف اليميني
ت : عبد الغفار مكاوي
ت : علي إبراهيم علي مغوفي
ت : أسامة إسبر
ت : منيرة كروان
ت : بشير السباعي
ت : محمد محمد الخطابي
ت : فاطمة عبد الله محمود
ت : خليل كلفت
ت : أحمد مرسى
ت : مي التلمساني
ت : عبد العزيز بقوش
ت : بشير السباعي
ت : إبراهيم فتحى
ت : حسين بيومي
ت : زيدان عبد الحليم زيدان
ت : صلاح عبد العزيز محجوب
ت : مجموعة من المترجمين
ت : نبيل سعد
ت : سهير المصايفه
ت : محمد محمود أبو غدير
ت : شكرى محمد عياد
ت : شكرى محمد عياد
ت : شكرى محمد عياد
ت : بسام ياسمين رشيد
ت : هدى حسين
ت : محمد محمد الخطابي
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : أحمد محمود
ت : وجيه سمعان عبد المسيح
ت : جلال النينا
ت : حصة إبراهيم منيف
ت : محمد حمدي إبراهيم
ت : إمام عبد الفتاح إمام
ت : سليم عبدالامير حمدان
ت : محمد يحيى
- كارلوس فوينتس
ميجيل دى ليس
تاتكريت نورست
إنريكي أندرسون إمبرت
عاطف فضول
روبرت ج. ليمان
فرنان برودل
نخبة من الكتاب
فيولين فاتويك
فيل سليتر
نخبة من الشعراء
جى أنتال وآلان وأوديت فيرمو
النظامى الكونجى
فرنان برودل
ديفيد هوكس
بول إيوليش
البياندرو كاسونا وأنطونيو جالا
يوجنا الأسيرى
جورن مارشال
جان لوكوتير
أ. ن. أفانا سيفا
يشمياهو ليفمان
رابندراناث طاغور
مجموعة من المؤلفين
مجموعة من المبدعين
ميجيل داليسيس
فرانك بيجو
مختارات
ولتر ت. ستيس
ايليس كاشمور
لورينزو فيلشيس
توم تيتنبرج
هنرى تروايا
نخبة من الشعراء
أيسوب
إسماعيل فصيح
فصنتس . ب . ليتش

- ١٨٢ - العنف والنبوة و . ب . ميتس
- ١٨٣ - جان كوكو على شاشة السينما رينيه چيلسون
- ١٨٤ - القاهرة .. حالة لا تنام هانز ايندورفر
- ١٨٥ - أسفار العهد القديم توماس تومسن
- ١٨٦ - معجم مصطلحات فيجل ميخائيل أنوود
- ١٨٧ - الأرضة بَرْدَجْ علوى
- ١٨٨ - موت الألب الفين كرنان
- ١٨٩ - العمى والبصيرة پول دى مان
- ١٩٠ - محاورات كونفوشيوس كونفوشيوس
- ١٩١ - الكلام وأسمايل الحاج أبو بكر إمام
- ١٩٢ - سياحته إبراهيم بيك زين العابدين المراغى
- ١٩٣ - عامل المنجم بيتر أبراهامز
- ١٩٤ - مختبرات من نقد الأشطر - لمريكى مجموعة من النقد
- ١٩٥ - شتاء ٨٤ إسماعيل فصيح
- ١٩٦ - المهلة الأخيرة فالتين راسبوتين
- ١٩٧ - الفاروق شمس العلماء شبلى النعمانى
- ١٩٨ - الاتصال الجماهيرى إدوين لمري وأخرون
- ١٩٩ - تاريخ يهود مصر في الفترة القبطانية يعقوب لاندأوى
- ٢٠٠ - ضحايا التنمية جهرمى سييرز
- ٢٠١ - الجانب الدينى لفلسفة جوزابا رويسر
- ٢٠٢ - تاريخ النقد الأدبى الحديث ج٢ رينيه ويليك
- ٢٠٣ - الشعر والشاعرية أَلطاف حسين حالى
- ٢٠٤ - تاريخ نقد العهد القديم زلمان شازار
- ٢٠٥ - الجينات والشعوب والقات لويجى لوقا كافاللى - سفورز
- ٢٠٦ - الهولوية تصنع علماً جديداً جيمس جلايك
- ٢٠٧ - ليل إفريقيا رامون خوتاسندير
- ٢٠٨ - شخصية العربي في المسرح الإسرائيلى دان أوريان
- ٢٠٩ - السمرد والمسرح مجموعة من المؤلفين
- ٢١٠ - مثنويات حكيم سنائى سنائى الفزنوى
- ٢١١ - فردينان توسوسير جوناثان كلر
- ٢١٢ - قصص الأمير مرزيان مرزيان بن رستم بن شروين
- ت : ياسين دله حافظ
- ت : قسقى العشرى
- ت : نسوقى سعيد
- ت : عبد الوهاب علوب
- ت : إمام عبد الفتاح إمام
- ت : علاء منصور
- ت : بدر النيب
- ت : سعيد الفانمى
- ت : محسن سيد فرجاني
- ت : مصطفى حجازى السيد
- ت : محمود سلامة علاوى
- ت : محمد عبد الواحد محمد
- ت : هاجر شفيق فريد
- ت : محمد علاء الدين منصور
- ت : أشرف الصباغ
- ت : جلال السعيد الحفناوى
- ت : إبراهيم سلامة إبراهيم
- ت : جمال أحمد الرفاعى وأحمد عبد الطيف حماد
- ت : فخرى نبيب
- ت : أحمد الأنصارى
- ت : مجاهد عبد المنعم مجاهد
- ت : جلال السعيد الحفناوى
- ت : أحمد محمود هويدى
- ت : أحمد مستجير
- ت : على يوسف على
- ت : محمد أبو العطا عبد الرؤوف
- ت : محمد أحمد صالح
- ت : أشرف الصباغ
- ت : يوسف عبد الفتاح فرج
- ت : محمود حمدي عيا الغنى
- ت : يوسف عبد الفتاح فرج

(نحت الطبع)

مصر أرض الوادي	الولاية
الرافيل أو الجيل الجديد	تاريخ النقد الأدبي الحديث (الجزء الرابع - القسم الثاني)
مصر مصر	الإسلام في السودان
الهيولية تصنع علماً جديداً	العربي في الأندلس الإمبراطورية
عولة السياسة	المسرح الإسباني في القرن السابع عشر
رايولا	فن الرواية
بقايا اليوم	ما بعد المطبوعات
لغة التصق	علم الجمالية وعلم اجتماع الفن
فكرة الاضمحلال	عن النجباء والفقراء والبشر
حقول عدن الخضراء	العولة والتحرير
مازقي البطل الوحيد	علم اجتماع العلوم
	ديموان شمس

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

رقم الإيداع ١٦٨٢٢ / ١٩٩٩



HISTORY OF MODERN CRITICISM 1750 - 1950

THE LATER ELGHTEENTH CENTURY
RENE WELLEK

يحدد الناقد الأمريكي المعاصر رينه ويليك مهمة النقد الأدبي بأنها دراسة للأدب بوصفه ظاهرة جمالية لها طابعها الخاص ، فالعمل الأدبي ليس وثيقة اجتماعية أو تاريخية ، وليس موعظة بلاغية ، أو تأملاً فلسفياً ، فالأدب قائم على الإلهام والخيال . ومن هنا يجب أن يبحث النقد عن النظرية الأدبية التي تلهم العمل الأدبي .

وكتاب رينه ويليك «تاريخ النقد الأدبي الحديث» : (١٧٥٠ - ١٩٥٠) والذي يقع في ثمانية مجلدات ، واستغرق تأليفه سبعة وثلاثين عاماً ، يتابع رحلة النقد الأدبي في تشابكاته مع علم الجمال والفلسفة ، بحثاً عن النظرية الأدبية ، وغير غافل عن التطبيقات النقدية . وسوف تصدر الترجمة العربية الكاملة في ثمانية مجلدات هي : (١) أواخر القرن الثامن عشر ، (٢) العصر الرومانسي ، (٣) عصر التحول ، (٤) أواخر القرن التاسع عشر ، (٥) النقد الإنجليزي (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٦) النقد الأمريكي (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٧) النقد الألماني والرومانسي ، وأوروبا الشرقية (١٩٠٠ - ١٩٥٠) ، (٨) النقد الفرنسي والإسباني (١٩٥٠ - ١٩٥٠) .

Bibliotheca Alexandrina



0680505

